

BIBLIOTHECA  
IBERO-AMERICANA

---

Ronald Daus (Hrsg.)

# Großstadtliteratur

Ein internationales Colloquium über  
lateinamerikanische, afrikanische  
und asiatische Metropolen



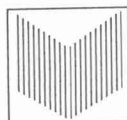
---

VERVUER T





Ronald Daus (Hrsg.)  
**Großstadtliteratur**  
**La literatura de las grandes ciudades**



# BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Dietrich Briesemeister

Band 45

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

**Ronald Daus (Hrsg.)**

## **Großstadtliteratur**

**La literatura de las grandes ciudades**

**A literatura das grandes cidades**

**La littérature des grandes villes**

Ein internationales Colloquium über  
lateinamerikanische, afrikanische  
und asiatische Metropolen in  
Berlin 14. - 16. Juni 1990

VERVUERT VERLAG 1992

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Grossstadtliteratur** : ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen in Berlin 14. - 16. Juni 1990 = La literatura de las grandes ciudades = A literatura das grandes cidades = La littérature des grandes villes / Ronald Daus (Hrsg.). - Frankfurt am Main: Vervuert, 1992  
(Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 45)

ISBN 3-89354-545-X

NE: Ronald Daus [Hrsg.]; 1. PT; 2. PT; GT

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1992

Satz: à la ligne

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

# INHALT

## Seite

<b>Einführung/Introducción</b> . . . . .	7
<b>Ronald Daus:</b>	
Die Faszination außereuropäischer Großstädte . . . . .	9
La fascinación de las grandes ciudades fuera de Europa . . . . .	17
<b>Ronald Daus:</b>	
Bemerkungen zur Organisation der Tagung . . . . .	25
Observaciones sobre la organización del coloquio . . . . .	27
<b>Sección Ciudad de México</b> . . . . .	29
<b>Carlos Monsiváis:</b>	
México - Ciudad del apocalipsis a plazos . . . . .	31
<b>Karl Hölz:</b>	
Visiones literarias de México - desde el lugar privilegiado de una urbe ideal a la anarquía de la ciudad perdida . . . . .	47
<b>Sección Buenos Aires</b> . . . . .	75
<b>David Viñas:</b>	
Buenos Aires - fundación, antropofagia y continuidad . . . . .	77
<b>Dieter Reichardt:</b>	
Literatura de Buenos Aires . . . . .	83
<b>Seção São Paulo</b> . . . . .	89
<b>Ivan Ângelo:</b>	
Enigma . . . . .	91
<b>Ronald Daus:</b>	
As diferenças entre a "literatura das grandes cidades" europeia e não europeia - observações sobre a crítica de São Paulo no ensaio <i>Enigma</i> de Ivan Ângelo . . . . .	97
<b>Henry Thorau:</b>	
A Cidade na cabeça - algumas considerações sobre o ensaio <i>Enigma</i> de Ivan Ângelo e algo mais . . . . .	103
<b>Zenka Wendt:</b>	
São Paulo. Diskussion . . . . .	107

<b>Seção Luanda</b> . . . . .	109
<b>Gerhard Schmalbruch:</b>	
A imagem literária da cidade de Luanda . . . . .	111
<b>Manuel Negwer:</b>	
"Luanda" - um comentário . . . . .	119
<b>Sección Lima</b> . . . . .	121
<b>Oswaldo Carpio:</b>	
Cine, comunicación y cultura - la experiencia del Grupo Chaski . . . . .	125
<b>Oswaldo Carpio:</b>	
Lima 1990 (... Ficción ...) . . . . .	135
<b>Horst Nitschack:</b>	
Literatura urbana - Lima	
(la Ciudad de los Reyes: fundación 18. 1. 1535) . . . . .	139
<b>Ineke Phaf:</b>	
Lima. Diskussion . . . . .	153
<b>Sección La Habana</b> . . . . .	155
<b>Gustavo Eguren:</b>	
La Habana creció así frente al mar sobre la rosa . . . . .	157
<b>Hans-Otto Dill:</b>	
La Habana - señas de identidad en la literatura cubana . . . . .	167
<b>Ineke Phaf:</b>	
La Habana. Diskussion . . . . .	179
<b>Section Dakar</b> . . . . .	181
<b>Karsten Garscha:</b>	
Germaine Acogny . . . . .	183
<b>Pierre Haffner:</b>	
Comment Dakar fonda le cinéma d'Afrique Noire - développement urbain, développement cinématographique et démocratie . . . . .	185
<b>Yassine Kimakhe:</b>	
Dakar. Discussion . . . . .	197
<b>Sección Manila</b> . . . . .	201
<b>Ursula und Ronald Daus:</b>	
El "sexo" como característica de la literatura urbana filipina -	
Nick Joaquin, Francisco Sionil José y las consecuencias . . . . .	203
<b>Discusión final</b> . . . . .	225
Teilnehmerliste . . . . .	233

**EINFÜHRUNG**  
**INTRODUCCIÓN**





**Ronald Daus**

## **DIE FASZINATION AUSSEREUROPÄISCHER GROSSSTÄDTE**

Hundert Jahre lang hielt sich in Europa die Überzeugung, daß sich ausschließlich in den größten Städten des eigenen Kontinents der moderne Gipfelpunkt der menschlichen Entwicklung manifestierte.

Vom 13. bis zum 18. Jahrhundert hatten - in kurz bemessenen Augenblicken verblüffter Bewunderung - auch noch fremde Metropolen beachtet werden können: das "phantastisch durchorganisierte" Peking als Hauptstadt Chinas, die "überwältigende Schönheit" der Inselstadt Tenochtitlan, auf die die spanischen Konquistadoren von den Vulkanen Mexikos hinabgestarrt hatten, bevor sie sie zerstörten, und der "legendäre Reichtum" des afrikanischen Handelszentrums Timbuktu.

Als jedoch gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in einer zweiten Phase des überseeischen Kolonialismus der Erdball gänzlich, durch viele Spielarten direkter und indirekter Herrschaft, den Europäern untertan geworden war, entfielen die Voraussetzungen, sich gleichmachen zu müssen mit anderen Völkern. Fremde städtische Gebilde waren nicht mehr zu gebrauchen als ein Ansporn zur weiteren Perfektionierung der Gesellschaft. Man hatte den Aufschwung vermeintlich aus eigener Kraft geschafft.

Und so konzentrierte sich das Nachdenken über die höchste Stufe von Lebensqualität und Lebensfreude, das Bemühen um eine Definition der "Conditio humana" im jetzt erreichten Schlußkapitel der Weltgeschichte zwangsläufig auf die Hauptstädte der Sieger.

Schönheit, Scharfsinn, jeglicher Erfindungsreichtum, alles fand nur hier statt. Der Zeitgeist war exakt geortet worden. Er ließ sich experimentell nachweisen, fotografieren, unendlich reproduzieren, sezieren und archivieren.

Die Europäer der Städte wurden insgesamt zu einer "Öffentlichkeit" ernannt, die die Marschrouten der Avantgarden zu säumen hatte. In der Philo-

sophie, Kunst, Literatur, Musik, Architektur, in der Gestaltung aller alltäglichen Gegenstände ebenso wie in der Proklamation immer neuer Bewußtseinsebenen bot man zu Vorzugskonditionen die definitiven Inkarnationen des Fortschritts an. Die Großstädte Europas - industrialisierte, gigantisch diversifizierte Bevölkerungs-, Produktions- und Verwaltungszentralen - machten sich zum Scheitelpunkt menschlicher Ordnungsfähigkeit.

Auf diese Weise immobilisierten sie sich. Ihre Macht gewann einen festen "Status". Sie wurde komprimiert zu einem festen "Bild". Diese Städte waren zu Chiffren geworden, immer gültig und unverwechselbar. Jeder Kontakt mit ihnen bestätigte das Vorweggewußte. Sie katapultierten sich heraus aus den Risiken historischen Wandels. Trotz der schlimmsten Kriege, Wirtschaftskrisen und Verluste an Herrschaftsterritorium "bleibt Paris Paris", "Berlin wird wieder Berlin", "London läßt sich nicht zerstören", "Athen ist wiederauferstanden", "Rom ist ewig". Ihre gegenseitigen Beziehungen haben die Starre von Eisenbahnschienen. In Paris häufen sich die Kunstausstellungen über bilaterale Städte-Amouren aufeinander wie ein Stapel abgelegter Akten: "Paris-Berlin", "Paris-London", "Paris-Moskau, Madrid, Wien". Bei diesem Netz kommt es vor allem darauf an, die Maschen so weit wie möglich zu fassen, um als Knotenpunkt unersetzlich zu bleiben.

Zwar meldeten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch einige Großstädte außerhalb Europas zu Wort, die nordamerikanischen Metropolen New York (für die Atlantikküste) und Chicago (für den Wasserweg auf den Großen Seen) wollten zugelassen werden zu den Debattierclubs der Europäer; aber man öffnete ihnen die dickgepolsterten Türen nur, weil sie sich als Fortsetzung der europäischen Eroberungsimpulse verstanden. Sie traten, nicht einmal von den Gewissensbissen einer mühsamen Tradition gebremst, als fanatisch moderne Champions der reinen Willenskraft auf. Die Wolkenkratzer der Produktionsmaschine New York vervielfachten bloß die Idee europäischen Bauens; die durchrationalisierten Schlachthöfe Chicagos ließen sich als die Vereinigung einer allmächtigen Technik mit höchster Wirtschaftlichkeit begreifen. So durften die Amerikaner in ihrer zivilisiertesten Form zustimmende Zwischenrufe machen, wenn es um verbindliche Raster für die Zukunft der Welt ging.

Erst nach den großen Schlachten um die Hegemonie in Europa und auf dem Nordatlantik, nach den unerwarteten Niederlagen und der schwierigen Reconquista im Pazifik war die Exklusivität des europäischen Städtebundes tatsächlich gefährdet. Im Zuge der Entkolonisierung Asiens und Afrikas entstanden unterhalb der alten Zentralen unübersichtlich viele Sekundärzentren.

Sie irritierten, weil sie gleich zweifach aus dem Rahmen fielen. Sie wurden zu groß; und sie waren zu extrem.

Während der Blütezeit des europäischen Kolonialismus waren Kolonialstädte das kleinere Abbild von genormten Siedlungen ihrer jeweiligen Mutterländer gewesen. Jetzt, mit der politischen Loslösung, zersetzte sich dieser Gleichklang der Erscheinung. Er ging unter in einem jähen Wachstumsprozeß. Die Stadt Mexiko, von den Spaniern für maximal 15.000 Bewohner ausgelegt, nahm nach 1960 innerhalb von nur zwei Jahrzehnten erst drei Millionen Menschen auf, dann sechs, dann achtzehn Millionen. Das idyllische Hafenstädtchen Batavia wuchs als das heutige Jakarta auf mehr als acht Millionen Einwohner an und ist damit viermal bevölkerter als Amsterdam. Um 1980 lagen von den dreißig größten Stadttagglomerationen der Erde (mit jeweils mehr als sechs Millionen Einwohnern) nur noch vier in Europa, aber siebzehn in Asien, fünf in Lateinamerika, drei in den USA und eine in Afrika.

Der statistisch repräsentative Großstadtbewohner der Gegenwart ist ein Nicht-Europäer. Er hat im Regelfall noch den Übergang seines Wohnorts von einer Kleinstadt zur Megalopolis erlebt. Er haust in städtischen Regionen, die in ihren Ausmaßen und in der Bevölkerungsdichte die Maxima der früheren Daten in Europa bei weitem übertreffen.

Aber die Großstädte außerhalb Europas stellten sich auch als qualitativ "anders" dar. Sie scherten aus aus der Verpflichtung zum *juste milieu* der großen europäischen Städte. Jenseits aller Vernunft, Planbarkeit, Zumutbarkeit und allen Anstands "wucherten" sie wie die nackte Natur. Sie "brachen auf wie Pestbeulen"; sie "flossen aus wie monströse Pfannkuchen". Sie überschwemmten ganze Ebenen, Berge, Flüsse und Küsten. Sie explodierten, implodierten, verendeten, rappelten sich wieder auf. In gewaltigen Massenveranstaltungen massakrierten sich die Menschen gegenseitig, kopulierten in aller Öffentlichkeit, gebaren, hungerten und kreischten vor Freude.

Was hatten diese Gebilde noch mit den europäischen Städten zu tun, wo neben allen unbestreitbaren Schattenseiten das angenehme Äußere, der garantierte Wohlstand und die kontrollierte Erregung überwogen? Waren das überhaupt noch Stätten menschenwürdigen Lebens? Sollte man sich einlassen auf Vergleiche, Kontakte oder gar Zusammenarbeit?

Die ersten Reaktionen aus Europa und dem europahanen Teil Amerikas waren blankes Entsetzen und Ablehnung. Es entstanden apokalyptische Visionen gegenüber dieser "Dritten Welt". In Dutzenden von Filmen wurden nach 1950 solche Unmensenstädte zerbombt, verbrannt, durch Erdbeben, Flutwellen und hochtechnisierte Dinosaurierattacken in Schutt und Asche gelegt. Die Katastrophen der außereuropäischen Städte beruhigten das eigene ästhetische und moralische Empfinden. Lieber verzichtete man allgemein auf die Großstadt, als eine von außen hereingetragene Hypertrophierung zu akzeptieren. Wenn, wie in dem amerikanischen Film *The Bladerunner*, in Los

Angeles im 21. Jahrhundert die Mehrzahl der Einwohner sich nur noch in einem mexikanisch-japanischen Pidgin verständigt und man Killer-Androiden nicht mehr von den wahren Menschen unterscheiden kann, bleibt dem blauäugigen und blonden Protagonisten nichts anderes übrig, als seine Heimat zu verlassen und sich nach dem großstadtfreien Alaska abzusetzen.

Doch der Schrecken der Europäer vor solch mißlungenen Imitationen ihres als ureigen empfundenen Lebensraums schwächte sich ab, als es ihnen gelang, das Urbane umzuwerten. Unter Beibehaltung ihrer alten Großstadtdefinitionen akzeptierten sie auch die außereuropäischen Bevölkerungsmassierungen als Metropolen dieser Welt, sofern sie sich, arbeitsteilig, neue Funktionen zuordnen ließen. Das Extreme mußte überleiten in eine prinzipielle Intensität.

Außerhalb Europas und seiner direkten Filialkulturen sei die Spannweite des Lebens sehr viel größer. Die Kontraste zwischen Reichtum und Armut, Despotie und Ohnmacht, Muße und Arbeitszwang, Willkür und Fremdbestimmung dehnten sich aus bis zum Zerreißen. Dadurch kämen aber auch die Wünsche und Emotionen der Menschen klarer zum Vorschein: protzende Verschwendungssucht, Haßausbrüche bei ethnischen Rivalitäten, Hungerrevolten, verbissenen orgiastischen Feste und der mörderische Straßenkampf eines jeden gegen jeden um Prestige und Geld.

Jede außereuropäische Kapitale trägt dabei ein bestimmtes Kennzeichen. Während europäische Metropolen in einem ganzen Paket von Charakteristika die jeweilige nationale Essenz zu repräsentieren haben - Budapest zum Beispiel ist der Inbegriff Ungarns und seiner Geschichte -, wird eine lateinamerikanische, afrikanische oder asiatische Stadt durch ein spezifisches Kuriosum markiert. Kein Außenstehender würde Kalkutta in erster Linie als ein materialisiertes Symbol des bengalischen Volkes begreifen, sondern *Kalkutta* ist die Großstadt des Elends: ein einziger Slum, eine Stätte himmelschreiender Agonie, prädestiniertes Objekt der heftigsten Nächstenliebe. Kalkutta hat die sonst üblichen Fragmente der Misere zu einem intensiven Ganzen zusammengefügt.

Limas Spezialität soll die "Verländlichung" (*ruralización*) der Stadt sein, die unaufhaltbare regressive Umwandlung städtischer Gegebenheiten durch die Gebräuche und Bauformen der mestizischen und indianischen Zuwanderer aus den Provinzen. In Mexiko dominieren die Ränder, so heißt es, in extremer Proportion gegenüber dem einstigen Zentrum. Buenos Aires' einzigartige Verfassung sei konstituiert durch den Widerspruch der offensichtlich europäischen Stadtgestalt und der Funktion als Hauptstadt einer unterentwickelten, dem Weltmarkt von Monokulturen unterworfenen Nation. Und Los Angeles (innerhalb der USA abseits gelegen von den fast noch vorschriftsmäßig errichteten und funktionierenden Städten des Ostens) gilt als

das Gemeinwesen, in dem die Verbindungswege wichtiger sind als die Wohn- und Arbeitsstätten, die sie verknüpfen.

Der Trick der Europäer, großmütig den Metropolen-Status der fremden Großstädte anzuerkennen, aber durch ihre Qualifizierung als Exponenten radikaler Übertreibung auch zugleich den alten Positionsabstand beizubehalten, führte zu einer weiteren klassifikatorischen Opposition, die nicht unbedingt beabsichtigt war. Das Ungekannte oder Unvermutete, das bei der Betrachtung der außereuropäischen Städte zutage trat, erwarb den Anschein des kompromißlos Aktuellen.

Wenn die Europäer auf ihrem einmal erklommenen Podest feierlich stehenblieben, spielten sich Bewegung, Veränderung, Transformation nur noch fern von ihnen ab. Die außereuropäischen Großstädte begannen, die Rolle von Zukunftsträgern zu spielen. Die europäischen Kapitalen waren nun zu bloß historischen Bezugspunkten geworden. Während sie weiterhin kanonisierten, eröffnete sich für Außereuropa die Freiheit, kreativ zu werden.

Fast wider Willen stellten die Europäer mit anerkennender Miene fest, daß sich ein Epochenbruch zwischen ihnen und den Anderen vollzog. Die Außereuropäer gingen vornehmlich in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch überzeugende Taten über das europäische Sinnieren hinweg.

Die Ansatzpunkte waren äußerst dispers. So entwickelten Bewohner von Dakar, Abidjan und Accra Methoden der Wiederverwendung weggeworfener Materialien, bei denen das Endprodukt nützlicher und ästhetisch eindrucksvoller war als das Vorbild: ein Blechkoffer aus aufgeschnittenen Konservendosen, bemalt mit gallegelben Löwen, war widerstandsfähiger und wasserfester als ein Lederkoffer, sicherer gegen ein Aufknacken und darüber hinaus eindeutig als ein ganz persönliches Eigentum erkennbar. In Lagos wurden importierte Zivilisationsgüter in so unübliche Zusammenhänge gebracht, daß sie auch die gewagtesten Assemblagen New Yorks übertrumpften: auf Häuptlingsgrabstätten, gefüllt mit echten Leichen, saßen Statuen aus Beton auf Betonthronen unter Betonsonnenschirmen, und buntblinkende elektrische Weihnachtskerzen um ihr Haupt verkündeten, daß wenigstens Jesus noch lebte. In Rio de Janeiro bildete sich eine Homosexuellen-Szene, wie es sie in dieser Unverblümtheit seit den Zeiten des antiken Athen und des Damaskus der Umayyaden nicht gegeben hatte; sogar in Paris und Rom flogen nun brasilianische Tunten ein. In Montevideo, Buenos Aires und São Paulo trat an die Stelle des europäischen Traums von einer realen Weltrevolution die melodramatische Erfindung der Stadtguerrilla. Und die grelle "urbane Folklore" der Musiker aus Soweto bei Johannesburg, aus dem *Barrio* von New York, der "Filipino-Rock" Manilas und die "Rais"-Gesänge aus dem arabischen Pa-

ris fegten alle müden Volksmusikdefinitionen der altgewordenen Welt beiseite.

Europa nutzte solche Impulse aus Afrika, Lateinamerika und Asien kaum, um sich zu neuen Experimenten anregen zu lassen. Es hatte sich damit begnügt, die Gegenwart zu delegieren. Es genoß Erfahrungen, die es selbst nicht (mehr) durchmachen mochte. Das Chaos und seine potentiell konstruktiven Konsequenzen verwies es im wesentlichen zum Wirkungsbereich der Anderen.

An diesem weltgeschichtlichen Verwerfungsgraben zwischen Statik und Dynamik scheint ein expliziter beiderseitiger Disput möglich geworden zu sein. Es handelt sich vielleicht um einen einzigen Moment der Balance, den es wahrzunehmen gilt. Auf der europäischen Seite mischt sich die Arroganz mit einer neuen Unvoreingenommenheit, der Stolz aufs Erreichte mit der Impotenz, es im selben Tempo fortzuführen. Auf der Seite der ehemals Kolonisierten und Entkolonisierten sind die Ressentiments über die vergangene Zwangsherrschaft versetzt mit dem Anflug eines neuen Überlegenheitsgefühls; und die Angst vor den eigenen alten Wertmaßstäben wird bekämpft von einer Unverfrorenheit ohne lokale Wurzeln.

Wenn eines der effektivsten Unterdrückungsinstrumente der Europäer ihre unermüdliche Bereitschaft zu apodiktischen Deutungen fremder Lebensformen gewesen war, so können endlich auch die Interpretierten an diesem Wettbewerb der treffendsten Charakterisierungen teilnehmen. Das Bild außereuropäischer Städte wird zu einem Gemeinschaftsprojekt sämtlicher Stereotypenschöpfer.

Die Verknüpfung der gegenläufigen Perspektiven wurde erreicht durch eine gezielte Objektivierung zahlloser subjektiver Äußerungen. Die - meist selbsternannten - Vertreter, "Sprachrohre" ihrer Kultur, formulieren ohne Unterlaß die Leitlinien, das Gewebe, die Motive und die Gefühlswerte ihrer jeweiligen Stadt.

Von Europa aus verfertigen Historiker, Städteplaner, Kommunikationsexperten, Auslandsberichterstatter, Reiseführer, Entwicklungshelfer, Diplomaten und Filialleiter von Banken und großen Firmen ihre Studien, Strategiepapiere, Features, Projektanträge, Evaluationen und Verständigungsangebote - bis sich das alles kondensiert in den Verlautbarungen einer zuständigen isolierten Regionalwissenschaft, der Orientalistik, Lateinamerikanistik, Afrikanistik. Jenseits von Europa und seinen Trabanten stellen ihrerseits die einheimischen Journalisten, Theoretiker, Lokalpolitiker, Spezialisten für internationale Beziehungen, professionellen Hilfsempfänger und Überlebensakrobaten ihre Erläuterungs- und Propaganda-Papers zusammen, ihre Anklage- und Rechtfertigungsschriften - und auch diese Fixierungen empfangen eine stilisierte Form: in den Chroniken, Gedichten, Liedern, Dramen, Filmen, Vi-

deos, Installationen, Telenovelas, Comics, Choreographien und Partituren der afrikanischen, lateinamerikanischen und asiatischen Künstler.

Diese Produkte des Verstehens sind so unzweifelhaft präsent, daß sie zu Fakten werden. Ihre Massenhaftigkeit konterkariert krasse Willkürakte bei der Selektion. Jedes vielfach akzeptierte Element bekommt ein unbestreitbares Einzelgewicht. Und so lassen sich auch diese Klischees dem Objektivitätsanspruch wissenschaftlicher Registrierung und Bewertung unterwerfen.

Die Grundlage von Erkenntnissen über das Wesen der Großstädte braucht nicht mehr ausschließlich das angeblich unvoreingenommen konkret Beobachtete zu sein; auch die Selbsteinschätzungen der Einheimischen bestimmen die Untersuchungsergebnisse. Die externen Akzentsetzungen auf Strukturunterschiede und Historizität werden relativiert durch ein Präferenzbündel der Betroffenen.

Eine solche zweipolige Debatte kann zu sehr verschiedenen Reaktionen führen. Es tritt zum Beispiel ein krasser Dissens auf. Die einheimischen Mittler reagieren auf die Europäer, die ihnen, einmal mehr, den Kontakt aufzwingen wollen, mit der Behauptung, alle, die sich nicht in dieser Stadt haben durchschlagen müssen, seien inkompetent, Halbblinde, Kulturimperialisten, bloß gelangweilt von ihrer eigenen dekadenten Gesellschaft. Oder: die außereuropäischen Gesprächspartner sind einverstanden, sich vereinnahmen zu lassen. Die historischen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Dependenz dienen immer noch bestens zur Absicherung der hegemonialen Position der Intellektuellen in ihrer Gesellschaft.

Oder es kommt, bei gegenseitiger Achtung, zur Konstatierung von ganz bestimmten "typischen" Diskrepanzen. Das Außen-Image einer Stadt wird wie eine Folie auf das Eigen-Image gelegt. Neben dem dichten Kern der Konkordanz werden Unstimmigkeiten sichtbar, ausgefranzte Ränder, Ausbrüche an einzelnen Stellen, Inseln jenseits des Einverständlichen. Es wird offensichtlich, daß jeder der unterschiedlichen Erklärungsversuche Blindstellen hat, in gewissen Situationen gar nicht begreift, was andere erkennen, und Probleme nicht als solche wahrnehmen will.

Und dieses noch nicht bis zum Überdruß kolonisierte, ausgebeutete, umgegrabene, verbaute, abgelichtete, abgehörte, denkmalgeschützte Niemandsland der Interpretation einer Stadt scheint es zu sein, das eine Großstadt erst zu einer souveränen "Weltstadt" macht.

Fasziniert sind die Menschen immer von dem, was sie nicht vollständig durchschauen. Es reizt gerade dieser Rest des Unerklärlichen - und besonders die Frage, warum es überhaupt unerklärlich ist. Lassen Sie uns also pflichtbewußt als Wissenschaftler, Schriftsteller, Filmemacher, Musiker und Choreographen an die Arbeit gehen, um unserem Forschungsgegenstand die Fas-

zination auszutreiben. Wir suchen Befriedigung für unseren Wissensdrang, indem wir mit tapferer Pose gegen unser persönliches Lustprinzip verstoßen.

Aber vielleicht bleibt die Hoffnung, daß bei der Analyse gerade der außereuropäischen Großstädte eine wiederum sehr erregende Trouvaille zu machen ist. Wir werden uns konfrontiert sehen mit einer überwältigenden Simultaneität von erprobten Varianten, sich selbst als einen Menschen zu verstehen und seine Existenz auszuleben. In der mobilsten und facettenreichsten Situation, die es je auf unserem Globus gab, hat innerhalb und außerhalb Europas theoretisch ein jeder Mann und eine jede Frau die Chance, für sich das persönlich und gesellschaftlich Angemessene auszusuchen. Es ist erwiesenermaßen möglich, Normen ganz verschiedener Herkunft und ganz verschiedener Ausrichtung miteinander zu koppeln und damit der historischen Festlegung auf traditionelle und offizielle Vorschriften zu entgehen. Auch wenn de facto solche Entscheidungen nur einer sehr kleinen Minderheit offenstehen, die Realität der großen Städte lehrt, daß sie machbar sind. Das Bewußtsein von Menschenrechten setzt stets den Beweis ihres tatsächlichen Vorhandenseins voraus.

Falls es uns gelingt, schärfer und einleuchtender zu formulieren, auf welche Weise die gegenwärtigen Mammutsiedlungen *trotz allem* funktionieren, würden sich zumindest die größten Voraussetzungen für einen allgemeinen Überlebenswillen abzeichnen. Wenn die von uns erfundenen Szenarien des Extremen, Intensiven, Ingeniösen, Überraschenden noch für eine Weile gültig blieben, könnten wir uns sicherer einrichten auch in dem Tohuwabohu übergroßer Gemeinschaften.

Ich wünsche uns allen viel Spaß bei einer (fast) grenzenlosen Diskussion über unsere Rolle als Stadt-Denker und Stadt-Gedachte.



**Ronald Daus**

## **LA FASCINACIÓN DE LAS GRANDES CIUDADES FUERA DE EUROPA**

A lo largo de todo un siglo se mantuvo en Europa la convicción de que la cima moderna del desarrollo humano se manifestaría exclusivamente en las ciudades más grandes del propio continente.

Del siglo XIII - en breves momentos de admiración perpleja - pudieron ser tomadas en cuenta todavía metrópolis ajenas: la "fantásticamente organizada" Pekín como capital de la China, la "belleza grandiosa" de la ciudad-isla Tenochtitlan, que los conquistadores españoles contemplaron atónitos desde los volcanes de México antes de destruirla, y la "riqueza legendaria" del centro comercial africano Tombouctou.

Sin embargo, cuando a mediados del siglo XIX en una segunda fase de colonialismo ultramarino el globo, por numerosas maquinaciones de soberanía directa e indirecta, quedó totalmente avasallado por los europeos, se eliminó la necesidad de tener que equipararse con otros pueblos. Estructuras urbanas ajenas ya no servían como acicate para el mayor perfeccionamiento de la sociedad. Se suponía haber logrado el auge gracias al propio esfuerzo.

Y de este modo las reflexiones sobre el grado más elevado de la cualidad de la vida y la alegría de vivir, el afanarse por lograr una definición de la "conditio humana" en el ahora alcanzado capítulo final de la historia universal se iban concentrando forzosamente en las capitales de los vencedores. Belleza, ingeniosidad, cualquier tipo de capacidad de invención, todo esto tuvo lugar sólo aquí.

El "Zeitgeist", el espíritu de la época, fue localizado con exactitud. Podía ser comprobado experimentalmente, fotografiado, infinitamente reproducido, disecado y archivado.

Los europeos de las ciudades fueron decretados en su totalidad como "entidad pública" que había de enmarcar las rutas de marcha de las vanguardias. En la filosofía, el arte, la literatura, la música, la arquitectura, en el di-

seño de todos los artefactos cotidianos, tanto como en la proclamación de siempre nuevos niveles de conciencia se ofrecían a condiciones preferenciales las encarnaciones definitivas del desarrollo. Las grandes ciudades europeas - centros industrializados, centros de población diversificados, centros de producción y administración - se tornaron vértice de la capacidad humana de ordenamiento.

De esta manera, se inmovilizaron. Su poder ganó un status fijo. Llegó a comprimirse en una "imagen" fija. Las ciudades se habían convertido en cifras, siempre válidas e inconfundibles. Todo contacto con ellas confirmaba lo sabido de antemano. Se catapultaron más allá de los riesgos del cambio histórico. Pese a las guerras más siniestras, crisis económicas y pérdidas de territorio dominado, "París sigue siendo París", "Berlín vuelve a ser Berlín", "Londres no se deja destruir", "Atenas ha resucitado", "Roma es eterna". Sus relaciones recíprocas tienen la rigidez de rieles de ferrocarril. En París se van amontonando las exposiciones de arte sobre amoríos metropolitanos bilaterales como un cúmulo de actas archivadas: "París-Berlín", "París-Londres", "París-Moscú, Madrid, Viena". En esta red se trata de urdir primordialmente las mallas lo más ampliamente posible para mantenerse insustituible como empalme.

Ciertamente, a comienzos del siglo XX, tomaron la palabra también algunas grandes ciudades fuera de Europa. Las metrópolis norteamericanas Nueva York (para la costa del Atlántico) y Chicago (para las vías acuáticas en los Grandes Lagos) quisieron ser admitidas en los clubs de debate de los europeos. Pero se les abrían las puertas gruesamente acolchonadas sólo porque se entendían como continuación de los impulsos europeos de conquista. Actuaron, ni siquiera frenados por los remordimientos de conciencia de una dificultosa tradición, como fanáticos campeones modernos de la fuerza de voluntad pura. Los rascacielos de la máquina de producción Nueva York sólo multiplicaron la idea arquitectónica europea. Los perfectamente racionalizados mataderos de Chicago podían comprenderse como la unificación de una técnica todopoderosa con la más alta rentabilidad. Así los americanos en su forma más civilizada podían formular intervenciones aprobatorias cuando se trataba de tramas formales para el futuro del universo.

Sólo después de las grandes batallas por la hegemonía en Europa y en el Noratlántico, después de las derrotas inesperadas y la difícil reconquista en el Pacífico, llegó a correr peligro verdadero la exclusividad de la liga de ciudades europeas. En el trayecto de la decolonización de Asia y África surgió por debajo de las antiguas centrales un sinnúmero de centros secundarios.

Provocaron irritación porque se salieron por dos veces del marco. Llegaron a ser demasiado grandes; y fueron demasiado extremos.

Durante el florecimiento del colonialismo europeo las ciudades coloniales fueron la reproducción menor de poblaciones normadas de sus respectivas tierras madres. Ahora, con el desprendimiento político, se descompuso esa unisonancia de la imagen. Se perdió en medio de un súbito proceso de crecimiento. La ciudad de México, concebida por los españoles para un máximo de 15.000 habitantes, acogió después de 1960 dentro de sólo dos décadas primero 3 millones de personas, luego 6, luego 18 millones. El idílico puertecito de Batavia subió como la actual Djakarta a más de 8 millones de habitantes con lo cual su población viene a ser cuatro veces mayor que la de Amsterdam. Alrededor de 1980 de los treinta mayores conglomerados urbanos de la tierra (cada uno con más de 6 millones de habitantes) ya sólo cuatro se encontraban en Europa, pero 17 en Asia, 5 en Latinoamérica, 3 en los Estados Unidos de Norteamérica y 1 en África.

El habitante metropolitano estadísticamente más representativo de la actualidad es un no-europeo. Por regla general alcanzó a vivenciar la transición de su lugar natal de un pueblo a la megalópolis. Habita en regiones urbanas que en dimensiones y densidad de población traspasan en mucho el máximo de datos anteriores en Europa.

Pero las grandes ciudades fuera de Europa se presentaban también como cualitativamente "diferentes". Abandonaron la obligación del "juste milieu" de las grandes ciudades europeas. Allende todo sentido común, planificabilidad, racionalidad y decoro "proliferaban" como la propia naturaleza. "Estallaron como pústulas pestilentes", "levantáronse como tortillas monstruosas". Inundaron valles enteros, montañas, ríos y costas. Explotaron, implotaron, perecieron, volvían a levantarse. En enormes espectáculos de multitudes se masacraban los hombres mutuamente, copulaban a vista y presencia de todo el mundo, daban a luz, sufrían hambre y chillaron de alegría. ¿Que tenían que ver estas creaciones aún con las ciudades europeas, donde - junto a todas las deficiencias indiscutibles - el aspecto grato, el bienestar garantizado y la agitación controlada predominaban? ¿Eran éstos siquiera aún lugares de vida humanamente digna? ¿Erase acaso cosa de aceptar comparaciones, contactos o, más aún, colaboración?

Las primeras reacciones de Europa y de la parte más cercana a lo europeo de América fueron de vivo horror y rechazo. Surgieron visiones apocalípticas con respecto a este "Tercer Mundo". En docenas de películas posteriores al año 1950, tales ciudades inhumanas fueron bombardeadas, incendiadas, arrasadas por terremotos, inundaciones y ataques de dinosaurios altamente tecnificados, convirtiéndolas en ruinas y cenizas. Las catástrofes de las ciudades fuera de Europa tranquilizan el propio sentimiento estético y moral. Más bien se prescindía generalmente de la metrópoli en vez de aceptar una hipertrofia llevada desde fuera. Si, como en la película americana "The Blade-

runner", en Los Angeles en el siglo XXI, la mayoría de los habitantes ya sólo se comunica entre sí en un pidgin mexicano-japonés y si ya no se puede diferenciar a los androídes asesinos del verdadero ser humano, al pro-tagonista rubio y de ojos azules no le queda otra que abandonar su lugar natal y trasladarse al Alasca libre de grandes ciudades.

Pero, ante tales imitaciones malogradas de su más original espacio vital, el terror de los europeos iba decreciendo cuando lograron revalorizar lo urbano. Manteniendo sus antiguas definiciones de gran ciudad aceptaron también las inmensas poblaciones no-europeas como metrópolis de este mundo, siempre que éstas, en repartición laboral, permitían que se les adjudicaran nuevas funciones. Lo "extremo" había de llevar a una *intensidad* fundamental.

Fuera de Europa y sus culturas filiales la envergadura de la vida sería bastante mayor. Los contrastes entre riqueza y pobreza, despotismo e impotencia, ocio y obligación laboral, libre albedrío y disposición ajena se distensaron hasta el punto de romperse. Con ello empero se manifestarían más claramente también los anhelos y las emociones de los hombres: prodigalidad ostentosa, estallidos de odio en el caso de rivalidades étnicas, revueltas de hambre, exacerbantes fiestas orgiásticas y la feroz lucha callejera de cada uno contra cada cual por prestigio y dinero.

Toda capital fuera de Europa tiene sus rasgos peculiares. Las metrópolis europeas tienen que representar su respectiva esencia nacional a través de todo un conjunto de características. Budapest, por ejemplo, es la médula misma de Hungría y de la historia húngara, una ciudad latinoamericana, africana o asiática empero es marcada por una sola curiosidad específica. Ningún foráneo llegaría a considerar Calcuta en primer lugar como símbolo materializado del pueblo bengalí, sino "Calcuta" es la capital de la miseria: un solo slum, un sitio de agonía inaudita, objeto predestinado para el más violento amor al prójimo. Calcuta ha aunado lo normalmente fragmentario de la miseria en un todo intenso.

La especialidad de Lima había de consistir en la ruralización de la ciudad, la incontenible transformación regresiva de premisas urbanas mediante las costrumbres y formas arquitectónicas introducidas por mestizos e indígenas llegados de las provincias. En México se dice que dominan los suburbios en proporción extrema frente al antiguo centro. La disposición singular de Buenos Aires se constituiría por la contradicción de la silueta evidentemente europea de la ciudad y su función como capital de una nación subdesarrollada dependiente del mercado mundial de monoculturas. Y Los Angeles (dentro de los Estados Unidos situada al margen de las ciudades del Este que aún fueron levantadas y funcionaron casi conforme a las reglas) es consi-

derada como aquel municipio donde las vías de comunicación son más importantes que las viviendas y lugares de trabajo unidos por ellas.

La triquiñuela de los europeos de reconocer generosamente el status de metrópoli de las grandes ciudades foráneas, pero de mantener al mismo tiempo, gracias a su cualificación de exponentes de exageración radical, la antigua distancia posicional, condujo a otra oposición clasificatoria no necesariamente pretendida. Lo desconocido o inesperado que se manifestaba en el estudio de las ciudades fuera de Europa adquirió la apariencia de *actualidad* intransigente.

Una vez que los europeos se mantuvieron solemnemente en el pedestal una vez escalado, movimiento, cambio, transformación ya sólo iba aconteciendo lejos de ellos. Las grandes ciudades fuera de Europa comenzaron a desempeñar el papel de representantes del futuro. Con ello, las capitales europeas habíanse convertido en meros puntos de referencia histórica. Mientras ellas seguían canonizando se abrió para los territorios fuera de Europa la libertad de volverse creativos.

Casi contra su voluntad comprobaron los europeos con expresión aprobatoria que se estaba dando un quiebre de época entre ellos y los otros. Los no-europeos sobrepasaron, especialmente en los años 50 y 60 del siglo XX, mediante acciones convincentes las cavilaciones europeas.

Los puntos de partida eran sumamente dispersos. Así iban desarrollando habitantes de Dakar, Abidjan y Accra métodos de reutilización de materiales desechados, en los cuales el producto final resultó más útil y estéticamente más impresionante que el modelo: una maleta fabricada de latas de conserva, decorada con un león color bilis, era más resistente y más a prueba de agua que una maleta de cuero, era menos propensa a que se le hiciera saltar la chapa, y, más allá, era reconocible obviamente como propiedad personal. En Lagos se hicieron combinaciones tan inusitadas de bienes de civilización importados que triunfaron incluso sobre los más osados ensamblajes de Nueva York: sobre tumbas de jefes de tribus, llenas de cadáveres auténticos, se habían instalado estatuas de cemento armado, sentadas sobre tronos asimismo de cemento armado y protegidas por quitasoles también de cemento armado, mientras que velas navideñas eléctricas multicolores colocadas en torno a su cabeza proclamaban de que al menos Jesús vivía aún. En Río de Janeiro se formó un ambiente de homosexuales de tal descaro como no lo hubo desde tiempos de la Atenas antigua y del Damasco de los Umayyadas; incluso París y Roma llegaron a importar "maricas" brasileñas. En Montevideo, Buenos Aires y São Paulo el sueño europeo de una revolución mundial real fue reemplazada por la invención melodramática de la guerrilla urbana. Y el estridente "folklore urbano" de músicos de Soweto cerca de Johannesburg, del "Barrio" de Nueva York, del "Filipino Rock" de Manila y los cantos

"Rais" del París árabe arrasaron con todas las lascas definiciones de música folklórica del mundo envejecido.

Europa apenas aprovechó tales impulsos de África, Latinoamérica y Asia para dejarse inspirar a intentar nuevos experimentos. Se había conformado con delegar el presente. Saboreó experiencias que ella misma (ya) no quiso pasar. El caos y sus consecuencias potencialmente constructivas la remitía generalmente al radio de acción de los otros.

A causa de este foso histórico mundial de fricción entre estática y dinámica parece haberse hecho posible una disputa recíproca explícita. Se trata acaso de un único momento de balance que había que aprovechar. En el lado europeo se mezcla la arrogancia con un nuevo desprejuicio, y el orgullo por lo logrado con la impotencia de continuarlo con la misma rapidez. Del lado de los ex-colonizados y decolonizados los resentimientos por el pasado despotismo se mezclan con el de un nuevo sentimiento de preponderancia; y el temor ante las antiguas escalas de valor propias es combatido por una impertinencia sin raíces locales.

Si uno de los instrumentos de subyugación más efectivos de los europeos fue su disposición incansable de interpretar categóricamente formas de vida ajenas, entonces finalmente los interpretados también pueden participar en este certamen de las caracterizaciones más certeras. La imagen de ciudades no-europeas se convierte en un proyecto común de todos los creadores de estereotipos. El enlace de las perspectivas contradictorias fue logrado gracias a una objetivación precisa de un sinnúmero de expresiones subjetivas. Los representantes - generalmente autonombrados -, "voceros", de su cultura, formulan incesantemente las directivas, la urdiembre, los motivos y los valores emocionales de su respectiva ciudad.

Desde Europa historiadores, urbanistas, expertos en medios de comunicación, corresponsales extranjeros, guías de turismo, cooperantes, diplomáticos y gerentes de sucursales de bancos y grandes empresas confeccionan sus estudios, papeles estratégicos, features, solicitudes de proyectos, evaluaciones y ofertas de cooperación, hasta que todo esto se condensa en las exteriorizaciones de una ciencia regional aislada, la orientalística, latinoamericanística y africanística. Allende Europa y sus satélites, los periodistas nacionales, teóricos, políticos locales, especialistas en relaciones internacionales, subsidiarios profesionales y acróbatas de supervivencia por su parte exponen sus comentarios aclarativos y propagandísticos, sus tratados acusativos y justificativos - y también estas fijaciones son dotadas de una forma estilizada: en crónicas, poemas, cantos, dramas, películas, videos, instalaciones, telenovelas, comics, coreografías y partituras de los artistas africanos, latinoamericanos y asiáticos.

Estos productos de la comprensión son tan obviamente presentes que se tornan hechos concretos. Su aparición masiva impide crasos actos arbitrarios en la selección. Todo elemento múltiplemente aceptado adquiere un indiscutible peso propio. Y de esta manera también tales clichés permiten ser sometidos a la exigencia de objetividad del registrado y de la valorización científicos.

La base para la comprensión de la naturaleza de las grandes ciudades ya no necesita fundarse exclusivamente en lo observado en concreto y supuestamente sin prejuicios; las autoapreciaciones de los propios habitantes determinan asimismo los resultados de la investigación. La acentuación externa de diferencias de estructura e historicidad es relativada por un legajo de preferencias de los afectados.

Semejante discusión bipolar puede llevar a reacciones muy distintas. Surge, por ejemplo, una marcada discrepancia. Los mediadores locales reaccionan ante los europeos que, una vez más, quieren obligarlos al contacto, con la afirmación de que todos los que no han tenido que abrirse paso en esta ciudad son incompetentes, semi-ciegos, imperialistas culturales, meramente aburridos de su propia sociedad decadente. O bien, los interlocutores no-europeos están de acuerdo con dejarse requisar. Las dependencias históricas, políticas, económicas y culturales sirven siempre aún espléndidamente para asegurar la posición hegemónica de los intelectuales dentro de su sociedad.

Además, pese a la estima mutua, se llegan a constatar muy determinadas discrepancias "típicas". La imagen externa de una ciudad es colocada como una lámina sobre la propia imagen. Alrededor del núcleo denso de la concordancia se evidencian desavenencias, bordes deflecados, rupturas en algunas partes, islas más allá de la concordancia. Llega a ser evidente que cada uno de los diferentes intentos de explicación tiene lagunas, que en situaciones determinadas no comprenden en absoluto lo que otros reconocen y que no quieren percibir problemas como tales.

Y esa tierra de nadie, todavía no colonizada hasta el exceso, no explotada ni socavada, mal construida, fotografiada, espiada, declarada monumento nacional, de la interpretación de una ciudad parece ser lo que recién convierte una urbe en una "ciudad mundial" soberana.

Los hombres siempre están fascinados por lo que no alcanzan a calar del todo. Lo que atrae es justamente este resto de lo inexplicable - y particularmente la pregunta de por qué en resumidas cuentas es inexplicable. Pongámonos entonces, conscientes de nuestro deber como científicos, escritores, cineastas, músicos y coreógrafos a la tarea de despojar de la fascinación el objeto de nuestras investigaciones. Buscamos la satisfacción de nuestro afán de saber, repudiando con actitud valiente nuestro personal principio de placer.

Pero quizás queda la esperanza de que al analizar precisamente las grandes ciudades fuera de Europa se pueda hacer por otra parte un descubrimiento de lo más exitante. Nos veremos confrontados con una simultaneidad arrolladora de variantes probadas de comprenderse a sí mismo como un ser humano y vivir a las anchas su existencia. En la situación más móvil y rica en facetas que jamás existiera sobre nuestro globo, cada hombre y cada mujer dentro y fuera de Europa tiene teóricamente la chance de elegir para sí lo personal y socialmente adecuado. Se ha dado prueba de que es posible acoplar normas de origen y orientación totalmente diferentes, eludiendo con ello la fijación histórica y las reglas tradicionales y oficiales. Si bien de hecho tales decisiones sólo le caben a una ínfima minoría, la realidad de las grandes ciudades enseña que son factibles. La conciencia de derechos humanos presupone siempre la comprobación de su existencia efectiva.

En caso de que logremos formular de modo más preciso y convincente de qué manera las actuales poblaciones gigantes funcionan *pese a todo*, al menos se dibujarían las condiciones previas más primordiales para un general anhelo de supervivencia. Si los por nosotros inventados escenarios de lo extremo, lo intenso, lo ingenioso, lo sorprendente siguieran conservando validez por un tiempo, podríamos acomodarnos con mayor seguridad también dentro del caos de comunidades sobredimensionales.

Nos deseo a todos mucho placer en una discusión (casi) sin límites sobre nuestro papel como definidores de y definidos por ciudades.



## **Ronald Daus**

### **BEMERKUNGEN ZUR ORGANISATION DER TAGUNG**

Um während dieses Colloquiums den erwünschten Disput über "Großstadtliteratur" auch wirklich zu erreichen, habe ich mir einen speziellen Tagungsablauf ausgedacht.

Es gibt sieben Sektionen, in denen jeweils eine besonders wichtige außer-europäische Metropole besprochen wird. Das Übergewicht lateinamerikanischer Bevölkerungsagglomerationen erklärt sich einzig durch die thematische Fixierung der veranstaltenden Institutionen, des Iberoamerikanischen Instituts Stiftung Preußischer Kulturbesitz und des Instituts für Romanische Philologie an der Freien Universität Berlin, wo die jeweiligen hispanistischen und lusitanistischen Abteilungen bislang ihren Schwerpunkt auf Amerika gelegt hatten.

Im Mittelpunkt der Sektionsdiskussion steht der Dialog zwischen den Gästen aus der betreffenden Großstadt, die sich literarisch, kinematographisch oder in einer anderen Weise künstlerisch mit ihr auseinandergesetzt haben, und dem Gastgeber, einem europäischen Kulturwissenschaftler. Dem Vortrag der Eingeladenen über ihr Verhältnis zu ihrer nationalen Metropole folgt ein - etwas kürzeres - Koreferat. Danach soll in jeder Sektion über diese Texte zuerst innerhalb einer Runde debattiert werden, zu der Experten aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen geladen sind. Bei Bedarf können in dieses Gespräch die anderen Teilnehmer des Colloquiums, als Repräsentanten anderer Städte, eingreifen.

Ursprünglich war geplant, zwei weitere Sektionen über außereuropäische Großstädte zu bilden, über "Manila" und über das "hispanische New York". Daß sie nicht zustandekamen, ist nicht ganz zufällig.

Vordergründig haben wir keine Sektion "Manila" mehr, weil der ausgesuchte Schriftsteller aus den Philippinen die Daten in seinem Einladungsbrief nicht genau gelesen hatte. Er war daher schon ohne vorherige Rückbestätigung auf eigene Faust im Juni 1989 in Europa erschienen, um seine Stadt auf dem Colloquium zu vertreten. Jetzt wollte er, ein Jahr später, nicht schon

wieder eine solch lange Reise unternehmen. Seine designierte Nachfolgerin sagte indessen explizit, warum die Einbindung Manilas in den vorgeschlagenen Referenzrahmen ihr in einem besonderen Maße prekär erschien. Sie fühle sich, schrieb sie, im Vergleich zu den in ihrem Selbstbewußtsein so abgeklärten Lateinamerikanern als das häßliche Entchen einer doppelten Bastardkultur: nicht mehr richtig spanisch, unvollständig US-amerikanisch und fast kaum asiatisch. Um dem Untertitel unserer Tagung gerecht zu werden ("ein Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen") erscheint wenigstens in dieser Buchpublikation ein ausführlicher Beitrag über Aspekte der Großstadtliteratur in Manila.

Die Absagen aus New York zielten in eine ähnliche Richtung. Die angeschriebenen künstlerischen Repräsentanten der Hispanos fühlten sich, so sagten sie, unwohl im Kreis ihrer mit allen rhetorischen und theoretischen Wassern gewaschenen Vettern und Kusinen aus dem Süden des Kontinents. Sie seien "noch nicht reif genug" für solche gemeinsamen Veranstaltungen. Es scheint selbst unter den besonders kreativen Menschen unseres Globus eine interne Staffellung unter den mehr oder weniger "reinen" kunstproduzierenden Kulturen zu geben - wobei der unterschiedliche Abstand zu einer fiktiven europäisch-nordamerikanisch geprägten Weltzivilisation weiterhin als Wertmaßstab fungiert.

Die Referate und die kurzen Zusammenfassungen der Diskussionen sind in diesem Sammelband je nach der behandelten Stadt in der Originalsprache, also in Spanisch, Portugiesisch und Französisch, abgedruckt. Der Aufsatz über "Manila" erscheint in einer spanischen Übersetzung, um den lateinamerikanischen Lesern sonst für sie nur schwer zugängliche Informationen zu vermitteln.

**Ronald Daus**

**OBSERVACIONES  
SOBRE LA ORGANIZACIÓN DEL COLOQUIO**

Para que en este coloquio logremos efectivamente la deseada discusión sobre la "literatura urbana", he pensado en un desarrollo especial del mismo.

Hay siete secciones, en cada una de las cuales se hablará de una metrópoli extraeuropea de especial importancia. La presencia destacada de las urbes latinoamericanas se explica únicamente por la fijación temática de las instituciones organizadoras, el Instituto Iberoamericano de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, y el Instituto de Filología Románica de la Universidad Libre de Berlín, donde hasta ahora los respectivos departamentos hispanísticos y lusitanísticos habían orientado su interés hacia América.

En el centro de la discusión de las secciones se encuentra el diálogo entre los invitados de las respectivas capitales, quienes las han tratado literariamente, cinematográficamente o de otro modo artístico, y el anfitrión, un profesor europeo de ciencias culturales. A la conferencia de los huéspedes sobre su relación con su metrópoli nacional le sigue una coponencia. A continuación, se debatirá sobre estos textos primero en un círculo, al que están invitados expertos de diferentes disciplinas científicas. Si se da el caso, los demás participantes del coloquio podrán intervenir en la discusión como representantes de otras ciudades.

En un principio, se había proyectado constituir dos secciones más sobre capitales extraeuropeas, sobre "Manila" y sobre el "New York hispánico". El hecho de que no llegaran a realizarse no es del todo casual.

En primer lugar, ya no disponemos de una sección "Manila" porque el escritor escogido de las Filipinas no había leído con atención los datos en su carta de invitación. Por ello apareció en Europa, para representar a su ciudad en el coloquio, ya en junio de 1989, sin confirmación previa y por su propia cuenta. Ahora, un año más tarde, no quiso emprender de nuevo un viaje tan largo. Su sucesora designada, en cambio, dijo de manera explícita por qué la

inclusión de Manila en el marco referencial propuesto le parecía especialmente precaria. En comparación con los latinoamericanos, tan maduros en su conciencia propia, ella se sentía, nos escribió, como el patito feo de una cultura doblemente bastarda: ya no del todo española, incompletamente estadounidense y apenas asiática. Para corresponder al subtítulo de nuestro encuentro ("un coloquio sobre metrópolis latinoamericanas, africanas y asiáticas"), ha aparecido al menos en esta publicación una contribución extensa sobre aspectos de la cultura urbana de Manila.

Las negativas recibidas desde Nueva York apuntaron en una dirección similar. Los representantes artísticos de los hispanos a los que habíamos escrito se sentían incómodos, dijeron, entre sus primos y primas del sur del continente, pasados por todas las tamices retóricos y teóricos. Decían no estar todavía "suficientemente maduros" para esta tipo de actos comunes. Incluso entre las personas especialmente creativas de nuestro globo parece existir una graduación interna entre culturas creadoras de arte más o menos "puras" - mientras que la diferente distancia hacia una ficticia civilización universal de acuñación europeo-norteamericana continua funcionando como escala de valores.

Las comunicaciones y los breves resúmenes de la discusión han sido publicados en este volumen en el idioma original de la ciudad respectiva, es decir, en español, portugués y francés. El artículo sobre "Manila" aparece en una traducción española para hacer llegar a los lectores latinoamericanos informaciones que de otro modo serían de difícil acceso para ellos.

**SECCIÓN**  
**CIUDAD DE MÉXICO**



Carlos Monsiváis

## MÉXICO: CIUDAD DEL APOCALIPSIS A PLAZOS

y viendo el humo de su incendio,  
dieron voces, diciendo: ¿Que *ciudad era*  
semejante a esta gran ciudad?  
Apocalipsis 18 - 18

Instalada sobre la destrucción de un imperio, la ciudad de México encontró en este hecho - un hacerse entre ruinas - su primera y última definición. Desde entonces, y a lo largo de los siglos, la ciudad ha crecido hasta perder la consciencia de límites, ha canjeado a los cantores por los gestores, se ha dejado ceñir por lemas de la mitomanía ("La ciudad de los Palacios", "La región más transparente del aire"), y ha vuelto siempre al principio: la relación entre los arrasamientos de toda índole y el proyecto inacabable de construcción.

Como toda ciudad, la de México se ha sujetado a ideas preconcebidas, que suelen volverse prácticas fatalistas. A la ilusión primera de una "Ciudad de Dios", curas y frailes le imponen el amor al Supremo Creador que es aliado del rey de España, y virreyes y explotadores de minas y de indios le añaden la munificencia de edificios que son apetito de grandeza en medio de la así llamada barbarie. Al sueño de la urbe virreinal, asiento del esplendor sin paralelo, la Colonia le aporta el trabajo esclavo y el saqueo de recursos. *Vivir como Dios manda* sólo es posible en residencias como fortalezas, donde el boato pertenece a la técnica de consolidación: a la sociedad novohispana la apuntalan el lujo de fuerza y las intimidaciones del lujo. Nadie se preocupa - no es asunto pensable - por las condiciones de vida de indígenas y parias urbanos. Inconcebible que habiten *casas*; a ellos les corresponden chozas, tugurios, meros hacinamientos. El orgullo estético es argumento prescindible ante la mayor razón de ser de la ciudad: éste es, y que a nadie se le olvide el centro político, religioso, social, cultural de un país donde la única justicia es la grandeza de su clase dirigente.

La literatura en esta etapa, aporta, en lo que se refiere a la ciudad, primero el asombro ante la fantasía de las idolatrías y lo que fue Tenochtitlan, y luego la variedad de técnica para darle a la nueva "Ciudad de Dios" el orgullo que sea también el severo deseo de vivir según la norma. Y el cronista Bernardo de Balbuena comienza su *Grandeza mexicana* con lo que es, al mismo tiempo, reconocimiento de majestuosidad, adulación y técnica de construcción del ego colectivo. Y esto con los variantes a que va obligando el fin del ensueño teocrático, persiste a lo largo de los tres siglos coloniales.

En el siglo XIX la necesidad - real y programática - de la mentalidad crítica que sea el signo de la nación independiente, influye poderosamente en la descripción y la concepción de la ciudad. Por un lado abundan quienes se atienen a la frase atribuida al barón de Humboldt ("La Ciudad de los Palacios"), y se jactan de la belleza de la capital y el porvenir a que esa belleza obliga. Pero lo más común entre novelistas y cronistas es señalar limitaciones (la mayor: el tedio de la ciudad cuyo gran deporte es atrapar reflejos de la metrópolis) y depositar el desarrollo y el sentido de la ciudad en la conducta de sus clases medias, vistas con sorna y admiración. Y la literatura apenas capta fenómenos centrales. Por ejemplo, suele referirse de modo colateral al proceso de secularización que es el principio de la renovación urbana.

A mediados del siglo XIX a la burguesía liberal le urge eliminar de la ciudad el aspecto de ciudadela clerical, y por ello, y aún a sabiendas de la belleza sacrificada, se decide extirpar de la traza urbana algunas señales visibles del sueño teocrático. La piqueta que derrumba templos y conventos anuncia con violencia las exigencias políticas, morales y económicas de los liberales, y el nuevo trato simbólico y real de la sociedad con el espacio citadino. La admirable severidad de templos y conventos ya no será la norma; es el tiempo de los edificios de gobierno que obliguen a pensar en el vigor irrefutable del Estado, de mansiones a modo de delirios aristocráticos, de grandes paseos y avenidas (el Paseo Montejo en Mérida, el Paseo de la Reforma en México), de teatros donde la decoración se refleja en el vestuario de los asistentes, de ambiciones culturales marcadas por el tono operático.

Y el resto - la ciudad sin prestigio - parece no importar. Por eso, en el sentido de la preocupación urbana, son dos las versiones literarias de la ciudad de México: *La linterna mágica*, la serie de crónicas de José Tomás de Cuéllar Facundo, donde la capital es la edificación ridícula y entrañable de los pretensiones sociales, y la gran novela de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*, donde la ciudad es el perfecto escenario de la conspiración que es la razón de ser del crecimiento. Todo aquí se hermana: El Presidente de la República protege al jefe de policía que es el rey del hampa, las vendedoras de flores tienen que ver con los abogados que están al servicio de los políticos



que reciben apoyo de los ladrones, y así sucesivamente. La ciudad, una sola red de intereses con recompensas muy injustamente distribuidas.

En el porfiriato (no tanto las tres décadas de régimen dictatorial de Porfirio Díaz como el sueño del Progreso concentrado en una ciudad y en cuatrocientas familias), la literatura es una de las grandes excepciones del tono referencial usado por la Buena Sociedad que inventa la tradición y la declara "eterna", y que disemina atmósferas moralistas y ferva por las apariencias, horror ante lo sexual y conversión de los prostíbulos en grandes clubes, culto a la fundación de la aristocracia pulquera y sentido de la respectabilidad que se transmite de los edificios neoclásicos a las personas, de los paseos a la conducta ideal en las recámaras. Ante eso la literatura, incluso la hecha con propósitos explícitamente moralizantes es un antídoto; da cuenta de la ciudad verdadera y refiere a su pesar a la ciudad viva de prostíbulos y teatros populares y zonas de miseria y especulación. Entonces - y el gran ejemplo es *Santa*, la novela de Frederico Gamboa sobre una prostituta que resultará un ser paradigmático - lo saben con otras palabras o con otros ademanes: el pasado defiende la unidad del hogar y del noble estilo (la ciudad ideal), y el futuro sólo contiene la destrucción de las tradiciones y la familia extensa (la ciudad cada vez más real).

El México de principios del siglo XX, de fotingos y tranvías, de sombreros de palma y carencia de neurosis urbana, es por comparación la ciudad aislada y despoblada que ignora sus reservaciones marginales y acepta sin gratitud la docilidad de las masas para quienes la cultura o el arte no son siquiera preocupaciones lejanas. A los ruidos de cohetes y vendedores callejeros, se suman murmullos de placer al paso de las carretelas adornadas, suspiros de compasión teatralizada ante las irrupciones de los pobres, y movimientos de cabeza que compendían la sabiduría de la ciudad: ¡qué bella traza y qué sociedad tan equilibrada! Y para quienes aceptan que el destino fija, por razones que sólo a él competen, los sitios en la escala social, la ciudad jerárquica asume las proporciones de una Naturaleza ceremonial.

En el porfiriato se aplica con puntualidad una estrategia: que sean todo lo invisibles que se pueda los Intrusos (los pobres, los miserables), cuya sola presencia afea y calumnia a la única zona del país capaz de librarse del primitivismo. Por lo pronto, se cree y se dice de mil maneras, la población de este país es irredimible, o su salvación es tan a largo plazo que no le interesa a su cúpula. Queda tan sólo auspiciar zonas de privilegio en las ciudades principales: Guadalajara, Puebla, Veracruz, Mérida, Chihuahua y, especialmente, la capital que, en el México independiente, será sinónimo del proyecto aprobado por la credulidad colectiva: si seguimos con brío la lección del virreinato, y liberamos a determinadas zonas de todo signo de atraso o de miseria, esta ciudad será mundialmente célebre y respetada. Y si un viajero me-

tropolitano no se siente por un momento habitando tierras de barbarie, la ciudad logrará el objetivo íntimo de su dirigencia. Nada tienen en común la élite criolla y la minoría liberal y radical, salvo un punto de acuerdo: el carácter de la ciudad depende de su capacidad para asimilar los modelos europeos, el Progreso es un concepto y una práctica siempre externos. En pos de la meta anhelada, la oligarquía se atiene al consumo ostentoso y los liberales a la secularización.

Este proyecto atraviesa la dictadura de Porfirio Díaz y persiste en los regímenes de la Revolución Mexicana. Uno es su propósito: alejar el apocalipsis contenido o apenas retenido en esas masas cobrizas, llenas de fealdad y mugre, ingenuos al punto de adorar a quienes los deprecian, en las orillas de las pulquerías, destruyendo las haciendas fusil en mano, invadiendo el horizonte usual. Evitar o desterrar el apocalipsis: el proyecto no es sinónimo de civilización sino de poder perfecto, y lleva a encarcelar limosneros antes de la llegada de un visitante ilustre, y a crear los ghettos que se llamarán "ciudades perdidas", "cinturones de miseria" o "colonias populares".

## **Noticiero del apocalipsis I**

Y el primer ángel reunió las cifras y dijo:

- En 1940, en la ciudad de México 1,760,000 habitantes ocupaban 11,753 hectáreas. En 1988, 18,500,000 personas ocupan 125,680 hectáreas.
- Porcentaje de la población total del país que vive en la ciudad de México: 22 %.
- Magnitud del crecimiento urbano de 1950 a 1982: 36.5 metros cuadrados diarios.
- Del suelo no urbanizado, el 70 % está seriamente erosionado. Se han perdido el 75 % de los bosques y el 99 % de los lagos.
- Tasa de crecimiento anual: 2.7 %.
- Tasa de mortalidad infantil: 2.8 %.
- Niños en la miseria: 68 mil, durmiendo en las calles.
- Consumo de agua por minuto: un millón 274 mil litros.
- Porcentaje del volumen de agua potable destinada a uso industrial: 75 %.
- Centímetros al año en que se calcula el hundimiento de la ciudad de México: 15.

- Cantidad de basura diaria que produce un habitante de la ciudad de México: 940 gramos.
- Tiraderos clandestinos de basura (esquinas, parques y camellones): 8,500.

## **De la Revolución Mexicana como ansiedad especulativa**

Entre 1910 y 1917, en la capital la revolución se anuncia con las multitudes de fisonomías ante sólo localizadas a través del pintoresquismo. A la ciudad la modifican de golpe el desfile de zapatistas y villistas (de rostros desafiantes y atuendos que el cine expropiará volviéndolos el guardarropa del primitivismo), y de familias de clase media - "las moscas" las llama el novelista Mariano Azuela - que huyen de la lucha armada. Y la ciudad es para los narradores el escenario del gran desencuentro: los ejércitos campesinos se sienten fuera de su elemento, la ciudad es, casi literalmente, la extrañeza y el horror que contemplan el desfile de los poderes con carabinera y calzón de manta, y la resignación de quien sabe que los espacios civilizados son el primero y el último refugio de los miedosos. De modo secundario esta ciudad atraviesa las páginas de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos.

Al terminar el conflicto, los zapatistas y los villistas han desaparecido y la ciudad, para sus escritores, carece de personalidad que oponerle a la nueva casta triunfante: militares, abogados, comerciantes. Se potencia como nunca el fenómeno del centralismo. Aquí, es el mensaje, se acumula todo lo que el resto del país no consiente: poderes políticos, fuerzas económicas con visión de futuro, lujo que se vive sin moigatería, ghettos de cultura, oportunidades de entretenimiento ajenas a los paseos después de misa, "zonas de tolerancia" que van de la prostitución al comportamiento heterodoxo, relaciones con el mundo exterior. "Fuera de México", afirma un refrán, "todo es Cuautitlán", un modo como otros de referirse a la desolación pueblerina.

Ninguna de las razones del centralismo es propiamente estética. Al sentimiento de vanidad por el hecho de vivir en lo que fue capital de la Nueva España, lo suplanta la indiferencia hacia la condición de la ciudad, actitud que distinguirá al afán de modernidad ("No importa como se vea, pero que se vea como de otro país"), y que le permitirá a especuladores y contratistas el aprovechamiento muy a fondo del crecimiento irracional. De 1920 a 1960 la fe en el Progreso desbarata cualquier ordenamiento civilizado. La ciudad se extiende por todas partes, las colonias residenciales crecen y en diez años se descubren pasadas de moda, los edificios virreinales y neoclásicos son derri-

bados para erigir rascacielos, el concepto de Suburbia encandila a la nueva generación de profesionalistas, el funcionalismo arquitectónico disemina horrores que el capitalino considera parte de su destino fatal. No hay educación estética, y el cínico valor que se ensalza es lo nuevo.

En estos años, el optimismo es tan excesivo que nadie le dedica un instante a pensamientos apocalípticos. Se va hacia adelante y la movilidad social es tan intensa que disipa temores y dudas. Hay pobres, pero ya aprenderán a no dejarse ver; hay problemas pero la censura los aleja de los medios informativos y la ciudad capital es el gran botín que atrae a los especuladores urbanos, los casatenientes, los deseosos del cambio rápido.

La literatura urbana es más expresiva en la crónica (en especial en la obra admirable de Salvador Novo) y en retratos o paisajes narrativos que en cuentos y novelas cuyo propósito principal es la creación de personajes con psicología moderna, que vivan a fondo el tránsito del hombre público al hombre privado, que se desinteresen de la ciudad, para asumirse con gozo freudiano o revolucionario. De allí, de este papel aparentemente secundario de la ciudad, la importancia de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, donde lo son todo la energía y el carácter plural y simultáneo de la ciudad, su capacidad para forzar el contacto de los extremos. *La región* es un canto casi futurista a la ciudad dinámica (Marinetti en Cadillac), un mural riveriano donde la caricatura del arribismo suplanta el culto de los héroes, un estallido de imágenes donde la ciudad no es, como se ha dicho tanto, el personaje central, sino el escenario que justifica la inexistencia de personajes centrales.

## Las ciudades destruyen las costumbres

Desde los años cincuenta la suerte de la ciudad está decidida: será el recinto de la explosión demográfica que promueve la ortodoxia católica ("Cada hijo trae su pan, su cobija, su mala suerte"), los hábitos de la familia tribal y las presunciones del machismo. Y alucinados por los trabajos, la relativa seguridad, la diversión y la vida liberada del control parroquial, acuden a diario al Distrito Federal, para ya no abandonarlo, quinientas o seiscientas personas, inmigrantes de todos los sitios del país, que saturan vecindades y azoteas, viven en los resquicios cedidos por los parientes o en departamentitos a sólo tres horas del sitio de su trabajo.

¿Como surgen los ghettos, las "ciudades perdidas" o "colonias populares"? A un terreno baldío acuden veinte o treinta familias, que se instalan como pueden, en chozas precarias a la que por cariño les dicen casa, con piso

de tierra y paredes de cartón. El líder les exige dinero para tratar con las autoridades, como pueden los colonos se lo entregan, el líder va con el funcionario y le grita recordándole los derechos del pueblo, o no y simplemente aguarda y pide más dinero, y el tiempo pasa, y si no hay desalojos violentos 20 o 30 años después los colonos han conseguido una o dos escuelas, una iglesia (donde no pueden casarse porque las bodas son muy caras), agua potable, luz eléctrica y algún otro atributo urbano. Falla el transporte (en el que invierten tres o cuatro horas al día), falla el drenaje, son mínimos o inexistentes los estímulos culturales (ajenos a los que proporcionan el cine, la radio y, sobre todo, la televisión). Y en un año, los inmigrantes desisten de hábitos arraigados a lo largo de las generaciones. Quien desee adaptarse a la ciudad no le hallará sentido a la mayoría de las trabas depositadas por la religión y las tradiciones familiares. Y se institucionalizan las dos ciudades: la que cada quien elabora por su cuenta, la geografía personal del hogar, el trabajo y los (cada vez más escasos) sitios de esparcimiento, y la otra ciudad, la del anonimato sin excepciones.

Pese a *La región más transparente*, la mejor descripción del tránsito de lo tradicional a lo moderno la dan el cine y la fotografía, el cine de modo resonante (el mejor proveedor de psicología de la adaptación) y la fotografía de manera que sólo después será reconocida. Así, por ejemplo, en los años cincuenta Nancho López, un extraordinario fotógrafo, captó una ciudad de México de los pobres y de la vida nocturna, y en su obra se filtra el nuevo optimismo popular: nada estará muy mal mientras nosotros a ratos nos sintamos tan magníficamente, el Progreso también consiste en ver en la ciudad el mayor espectáculo concebible, el majestuoso desfile al que hemos llegado por la resignación y el hábito, pero al que es ya hora de admirar porque es el único show que nos incluye. En pos del optimismo que no se reconoce como tal, Nacho exploró la zona entonces sin reconocimiento estético posible, la ciudad de los pobres, los barrios en la madrugada con su cauda de borrachos y vendedores de comida típica, los cabarets y su repertorio prostibulario, los billares, los circos ... Esos mismos escenarios, unos años antes hubiesen resultado amenazadores, escalofriantes. Ahora resultan *típicos*, y el término incluye el deseo de salir del arrabal, de la pobreza, y la certidumbre de que la pobreza ya es inofensiva. Entonces, las colectividades populares saben que son algo nuevo pero no saben lo que son, se modernizan sin tener muy presente las implicaciones del término *modernización* y la ciudad se desenvuelve, sin que se tenga en cuenta una característica central: por su mismo vigor, la capital es el gran instrumento de la sociedad laica, de la tolerancia, de la creación de estímulos culturales.

Lo moderno para quienes carecen de recursos: el goce de las libertades (la primera de ellas: el desorden relativo), y la promiscuidad incontrolable que

trae consigo el desarrollo urbano. Por un tiempo, en la capital, lo urbano es sinónimo de lo popular, porque en las colonias residenciales a lo que aspiran propietarios y arquitectos es a construir y habitar mansiones "fuera del tiempo", donde la ostentación dé aviso de la nueva aristocracia que emprende el camino de munificencia virreinal (Esas colonias son ahora homenajes al costumbrismo desvencijado). Y las masas definen por un tiempo el sentido de lo urbano.

Luego, lo que hay en todas partes o en casi todas partes: la fiebre de la americanización, el deseo compulsivo de una clase ansiosa de habitar el gran suburbio de Los Angeles, y de "californizar" la apariencia citadina. La americanización fue y es muchas cosas, pero en la arquitectura de y para clases medias se define como el olvido del pasado en beneficio del autoengaño. *Mira esta casa. Es igualita a una que vi en un suburbio de San Diego.* ¿Y quien desmentirá al alucinado y feliz propietario?

Como en casi todas partes, pocos se oponen, ni siquiera la derecha antiyanqui, a la americanización, bajo cuyo prestigio se cuela el arrasamiento estético y ecológico, la instalación de industrias sin tomar mínimas precauciones, la destrucción del patrimonio artístico, el desbordamiento urbano. Se admite que el trato con la tecnología, por más superficial que sea, es la compensación al alcance para quienes viven en las márgenes de la prosperidad. Y luego, si falla la resistencia ideológica, triunfa la resistencia en la vida cotidiana, que asimila sin ser asimilada en lo fundamental, adaptando irónica y ferozmente el modelo y "nacionalizando la americanización" (si la frase procede). Esto, creo, explica muchas cosas: el auge del pseudo arte (de tan Kitsch, la ciudad de México resulta otra cosa), la complementación intensa entre la modernidad y el anacronismo, la dualidad singularidad-imitación que rige a la mayoría de los ofrecimientos visuales.

## Noticiero del apocalipsis II

Y despues de estas cosas oí una voz de gran compañía en el cielo, y el segundo ángel emitió más datos:

- El Destricto Federal tiene el 15 % de la vivienda del país.
- Del total de viviendas, el 52 % son rentadas.
- De los rentistas o casatenientes, el 10 % tiene 30 viviendas o más; el 20 %, de 10 a 30; y el 70 % de una a 3 viviendas.

- Del total de viviendas, cerca del 41 % presenta graves deterioros. El 15 % no tiene drenaje, el 12 % sin agua potable, el 1.5 % sin luz eléctrica, el 7 % son hechas de adobe, madera o lámina.
- El 25 % de las viviendas alberga, cada una, más de 5 habitantes. El 23 % es de un solo cuarto, y el 20 % de dos cuartos.
- Déficit de viviendas: 2 millones, a las que cada año se incorporan 220 mil en razón del deterioro.
- En 1989, FIVIDESU, la compañía del Estado, construyó 612 viviendas. Además, dispone de una vivienda de interés social (de beneficencia estatal) le cuesta a cada postulante una suma equivalente a los dos mil dólares.
- 2 millones y medio de personas carecen de drenaje. 300 mil capitalinos, por lo menos, carecen de agua. El 75 % del agua de lluvia se desperdicia por falta de infraestructura, y el 33 % del agua potable por los daños en la red de tuberías.

## Imágenes contradictorias y complementarias

A diario, cerca de cinco millones de capitalinos utilizan el sistema de Metro, en batalla álgida por el oxígeno y el espacio es (la masificación de la secuencia delirante de *Una noche en la ópera* de los hermanos Marx cuando una multitud entra a un camarote pequeñísimo.) Como en ninguna parte, en el Metro se escenifica el sentido de la ciudad contemporánea, que todo lo incluye: indiferencia por los demás y por uno mismo, humor a ráfagos, tolerancia un tanto a fuerzas, lucha - no tan metafórica - por la sobrevivencia, fastidio de siglos, resignación y energía. En el fondo el significado esencial: esas multitudes (y los individuos que las componen) han recibido la herencia de corrupción institucionalizada, devastación ecológica y supresión de los derechos básicos y, sin desviar la inercia del legado, lo humanizan a su manera. Es el humanismo del apretazón que proclama la democratización forzada, la del interminable mercado en calles y zaguanes donde media ciudad le vende al resto, la del automóvil como prisión ambulante.

En el otro extremo y en la misma lucha por el centímetro cuadrado, la ciudad religiosa se centra y se aglomera en la Basílica de Guadalupe y en su atrio. ¿Allí cada 12 de diciembre, día de la Guadalupana, se produce o no lo que los teólogos de la liberación llaman *eclesiogénesis*, la creación de la iglesia desde abajo, desde el pueblo? La pregunta me sobrepasa, pero si no hay *eclesiogénesis*, sí hay, estrepitoso, rugiente, omnítrono, el tumulto que

democratiza los ritos, enloquece a la montaña, sana y enferma al lunático, eleva y derrumba las madererías de Dios sobre las muchedumbres labrantías, deshace los ordenamientos jerárquicos, le da al ruido la doble calidad de presagio de la tierra desordenada y vacía antes del génesis o del apocalipsis, hace de la devoción un acto de contemplación múltiple, incorpora la fe a las coreografías, no le concede reposo a la atención.

En el tumulto de la religiosidad, la creencia va y viene, reza, canta, se desfoga eurítmicamente, pasea, se apretuja, compra, come, conversa, se deja llevar por la aglomeración de creencias idénticas, se desmaya, se recupera, entona canciones rancheras, certifica que no hay sensación más pagana que la doctrina incontaminada, se añade cada cinco minutos a cualquiera de las interminables colas móviles, se enreda entre las mantas, agita los cascabelos en los pies, deshace las teologías bien portadas, se deja traducir por teponaxtles y tambores, encarna al mismo tiempo en peregrinos y turistas, se abisma igualmente en ritmos prehispánicos y en marchas de John Phillip Sousa, calienta tortillas, bebe de aquí a la siguiente sobriedad, deposita flores en el altar, se santigua, se enfada al no sentirse súbitamente iluminada.

El peregrino que avanza de rodillas hacia la Basílica concentra la mirada en un punto del infinito. No obstante la precaución de los familiares que colocan mantas a su paso, él se ve desfalleciente, las rodillas le sangran, el rezo languidece. Pero habrá de prevalecer, así lo exige su compromiso con la Virgen, él y su familia han sufrido mucho y ya es justo que la pasen bien, y ese sacrificio redituará, no porque él quiera comprar a la Virgen, ella no es como los policías o los funcionarios, pero sí demostrarle que se le quiere hasta las lágrimas que no se evitan, hasta el dolor y la sangre. Al paso del suplicante, todos se hacen a un lado, lo suyo es religiosidad que se admite pero que se comparte cada vez menos, la vida secular rechaza los afanes penitenciales, es mejor y más cómodo que todo quede en el diálogo íntimo, sin exhibición de sacrificio.

En la mañana, acaparan la atención los grupos de concheros, las tribus danzantes que se multiplican en el país que quiere ser moderno. Su número aumenta cada año, algo quizás atribuible a la vuelta a la religiosidad (o al estudio de la religiosidad, como aseguran en la industria académica), al amor hipnótico por los ritmos cosmogónicos, al gusto por bailar horas y horas sin obstáculos ni reconvenciones. Los concheros son puntuales, disciplinados, incansables, y su dignidad se desentiende de las críticas que los tradicionalistas podrían hacer de sus atavíos, tan deudores de los modistos del Ballet Folclórico de Amalia Hernández, tan comprometidos con el diseño hollywoodense de los cuarenta, que, sin que nadie jamás lo contradijese, se imaginó a los prehispánicos más cerca del show-business que de la Coatlicue. Tal vez así sea, pero los danzantes anulan pronto la fantasía azteca de sus



atavíos, uno entiende las razones de la falta de poder adquisitivo, y puede contemplarlos, feliz, durante horas. En ellos el ritual es la más cumplida descarga catártica.

El aspecto de los cantantes en el atrio es ciertamente bélico, desafían a las fuerzas del mal y del bien, se indignan con el silencio, la blandura del ánimo, la falta de inciensos y oro que ofrecerle a Ella. Cantan con la vibración que extermina pecados, sistemas acústicos, indiferencias, buenas voluntades ... y, de golpe, sueños y vigilia se agregan al estruendo, que es el idioma litúrgico de la hora, la síntesis sonora de rezos, cánticos a la Morena del Tepeyac, canciones de José Alfredo Jiménez, bendiciones dichas como si fueran maldiciones, sonos de mariachi, música transmitida de siglo en siglo, fragmentos de conversaciones, órdenes iracundas de los técnicos de televisión, pregones comerciales ... En el atrio de la Basílica, la religión popular demuestra que el relajo y el respeto pueden ser formas de la misma trascendencia, que unifican religiosidad y laicismo en el maremágnum que, para darle el único orden posible, el onomástico, hemos dado en llamar ciudad de México.

## **Del localismo del universo a la universalidad del barrio**

Sin las pretensiones totalizadores de *La región más transparente*, desde los años sesenta se escriben novelas y crónicas donde la ciudad de México es algo más que escenario (es la autorización y el límite de pasiones y conductas nuevas) y algo menos que el personaje central. Entre ellas: *La tumba* y *De Perfil* de José Agustín, *Gazapo* de Gustavo Sáinz, *Palinuro de México* de Fernando del Paso, *La noche* de Juan García Ponce, *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, *El desfile del amor* de Sergio Pitlor, *Fuerte es el silencio* de Elena Poniatowska, *Las Glorias del Gran Púas* de Ricardo Garibay. En especial por razones ilustrativas me interesan en este contexto cuatro libros. En *De perfil* la ciudad es el escenario insólito de la libertad de los adolescentes, el ámbito del rock, la iniciación sexual, los ritos de pasaje alcohólicos. En *Las batallas en el desierto*, la capital es la memoria del arrosamiento: en esta ciudad que fue vivible, se admitían amores románticos. En *El desfile del amor*, la ciudad de los años cuarenta es, de nuevo, la red subterránea, con su deluda cuota de extranjeros, espías nazi, fascistas locales, excéntricos, freaks. Nadie puede saber nunca la verdad porque la ciudad es, en esencia, el ocultamiento de los hechos. Y en *Las glorias del Gran Púas*, la ciudad es el torbellino de tabernas, vendedores de marijuana, entrenamientos

a medias, descargos verbales donde una palabra cumple diez mil oficios y el sentido del discurso es el ritmo.

### **Noticiero del apocalipsis III**

Y el tercer ángel derramó también su copa informativa:

- Plantas productivas ubicadas en el D. F.: 30 mil.
- Porcentaje de la población que tiene entre 0 y 29 años de edad: 74,4 %.
- Nacimientos por cada mil mujeres en edad fértil: 167,2 %.
- Porcentaje del área que ocupan los espacios abiertos dentro de la zona urbana ocupada: 8,9 %.
- Hectáreas ocupadas por el área de desarrollo urbano: 63,382.
- Hectáreas empleadas para la creación de parque y jardines durante 1988: 38,5.
- Casetas telefónicas que en toda la ciudad prestan servicio al público: 15,870.
- Número de empresas, de las 500 más importantes en el país, radicadas en el D. F.: 149.
- Porcentaje del área destinada a usos viales dentro de la zona urbana ocupada: 27,5 %.

### **Donde cupo una ciudad, cabrán cincuenta**

En treinta años (1950 - 1980), la capital pierde lo que se consideraba su organización racional, se extiende hasta incluir todo el Valle de México, y se transforma en megalópolis o, en rigor, cadena de ciudades. Hay una meta no tan oculta: que para fin de siglo el país sea una sola ciudad, la capital ampliada. Ya para 1980 el tamaño de la ciudad derrota todas las previsiones y políticas de contención. En la catástrofe intervienen distintos factores, entre ellos:

- la ausencia en las autoridades de proyectos urbanos a mediano y largo plazo. Todo se hace en función de la coyuntura electoral, de la necesidad de satisfacer clientelas, de la improvisación que es resultado de la falta de especialización de los funcionarios.

- La red de corrupción que enlaza al aparato administrativo con los empresarios y que afecta la idea misma de gobierno. Gracias a la corrupción se edifica en sitios prohibidos, se permite la destrucción de monumentos coloniales, se destruyen por sistema los pulmones ecológicos, se fomentan invasiones de terrenos (previamente comprados por los funcionarios a través de prestanombres). *Manos sobre la ciudad*: la especulación es el nombre de juego.
- el fracaso de la política demográfica del gobierno, que no logra cumplir ninguna de sus metas, entre otras cosas por la presión de la Iglesia Católica que combate a fondo el control de la natalidad.
- el desastre agrario, que impulsa a diario las migraciones masivas a Guadaluajara, Monterrey y, sobre todo, Estados Unidos y la ciudad de México.

A mediados de los setenta retorna, vigorizada, la idea del apocalipsis capitalino, sustentado en hechos incontrovertibles, en la noción despreciativa del Tercer Mundo, y en el miedo a las masas. El catastrofismo cunde, como ideología pública, el catálogo de males que se avecinan, mientras la ideología secreta es la esperanza que cada quien alberga de ser uno de los afortunados que se libren de la lluvia de fuego o sus equivalentes: la inversión térmica, la destrucción de la capa de ozono, la escasez creciente del agua, la imposibilidad de abastecer de comida a la ciudad monstruosa. No es en balde el éxito en México (renovado cada año) de la película *Soylent Green*, una anti-utopía, del tiempo en que la sobrepoblación llevará al canibalismo. Y la megalópolis se convierte, en las profecías comunes, en la nueva Calcuta, la ciudad más poblada del mundo en donde se ensayarán todas conflagraciones.

Los dieciocho o veinte millones de habitantes son la ola incesante que configura la nueva ley de psicología social: de aquí en adelante un paisaje semidesértico será aquel en donde sólo vaguen, como almas en pena, cien o doscientas mil personas. Y la explosión demográfica es el hecho que va ubicando los ofrecimientos visuales, gastronómicos y culturales que la ciudad conserva: el Centro Histórico, las ruinas prehispánicas, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan, las colonias residenciales, los museos, el Paseo de la Reforma, Polanco, la Zona Rosa, los monumentos cívicos que el poder difunde a modo de noticieros de su permanencia.

A las muchedumbres que invaden, consumen y definen el Distrito Federal, nada las lleva a la apreciación de la belleza urbana. Confinadas en la aglomeración de calles y de camas, solo creen en una meta: hacerse de una propiedad, la que sea, y en función de esa angustia se desentienden de la ciudad elegante que crece al sur de la ciudad, de gustos derivados de Houston y Dallas y menu cosmopolita. Fuera de sus zonas privilegiadas, la ciudad es producto de la prisa múltiple (vender los terrenos antes de que los compra-

dores protesten por la falta de servicios, asegurar la complacencia o la indiferencia de las autoridades, poseer casa propia aunque carezca por un tiempo de puertas y ventanas), y esa prisa acumula sin seleccionar: que las casas se vean bien o mal no importa, que todo parezca fruto de la improvisación. La ciudad-de-los-muchos se aprovecha de cualquier espacio, y suele dirimir su acercamiento a Lo Bonito (el sinónimo popular de lo Bello) favoreciendo las sensaciones más obvias. Por eso el auge interminable del melodrama, porque las sensaciones cuestan bastante menos que los objetos.

En el terreno visual, la ciudad de México es sobre todo la demasiada gente. Se puede hacer abstracción del asunto, estudiar o fotografiar amaneceres desolados, redescubrir el poderío estético de muros y plazuelas, vivir en lugares protegidos y aislados del ruido y la presencia de multitudes. Pero la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud al asecho, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita en el esplendor de su residencia, vive temiendo perder el mínimo espacio que la ciudad le concede. Las imágenes íntimas se construyen a partir de la realidad física, psicológica, cultural, visual de los demasiados habitantes, que son a la vez emblema de la vitalidad urbana y opresión sin salida.

## Noticiero del apocalipsis IV

Y vino otro de los ángeles, y habló conmigo, diciéndome: "Ven acá, y te mostraré la condenación de la ciudad que ya no termina nunca, y te la expresaré en los nuevos presagios, los datos estadísticos":

- En 1988 hubo en promedio 487 delitos cada 24 horas. En 1989 fueron 415. De estos, 139 correspondieron a hechos delictivos cometidos con violencia y relacionados con robos: 2 en casas habitación con sus inquilinos en ellas, 9 en negocios con los propietarios o sus clientes presentes, 12 de automóviles con sus pasajeros en ellos, 20 a transeúntes y 21 a repartidores. De numerosos delitos no se tiene noticia porque las víctimas prefieren no dar parte a la policía.
- Un caso típico (1989) de una familia que vive en la colonia irregular "Las Aguitas" en la parte alta de los cerros de Ecatepec en la Sierra de Guadalupe. El padre trabaja como obrero en una fábrica de cadenas para camiones, gana el salario mínimo (algo más de 300 dólares al mes), y cada semana le entrega a su esposa 50 o 60 mil pesos (más o menos entre el 70 y el 85 % de su ingreso) para el gasto diario en alimentos, agua, útiles es-

colares, etcétera. A la mujer le toca, entre otras muchas actividades, asegurar el abasto de agua en el hogar, y para ello tres veces a la semana llena 2 tambos de 200 litros de agua cada uno; en total, compra 6 tambos (mil 200 litros de agua) a la semana y gasta 10 mil 800 pesos, porque como vive en el alto, cada tambo se lo venden en 1800 pesos (a 9 pesos el litro de agua). Esto significa que sólo en la compra de agua, se le va el 20 % del gasto total familiar.

- Desde hace varios años, el 70 % de los niños ya nace con plomo en la sangre.
- Por cada uno de los 18 millones de habitantes, 130 mil fábricas y 3 millones de vehículos producen 4 kilos de agentes químicos nocivos.

## No nos une el amor, sino el espanto

¿Que es una mentalidad apocalíptica? Hasta donde veo, algo opuesto a lo detectable en la ciudad de México. Allí, en medio de cifras que cada quien maneja desde lo que es en la práctica "el chovinismo de la catástrofe", "el chovinismo demográfico", muy pocos se van porque, sociedad laica al fin y al cabo, muy pocos toman en serio las predicaciones del fin del mundo. Entre quienes menos los toman en serio, los escritores. No hay anti-utopías, la ciudad no es el peso opresivo (eso lo sigue siendo la provincia), y nada más lejos del ánimo capitalino que compartir las profecías de Fuentes en *Cristóbal Nonato* y en el relato "Andrés Aparicio" de *Agua quemada*. Pero incluso el apocalipsis de Fuentes (ecológico, político, social, lingüístico) se deja invadir por el relajó. En el fondo, si la catástrofe es muy cierta, pocos, salvo los integrantes del creciente movimiento ecológico, toman en serio el catastrofismo y hallan a contracorriente numerosos estímulos. Esta es la paradoja: una ciudad con signo apocalíptico habitada por quienes, en su conducta sedentaria, se manifiestan como optimistas radicales.<sup>1</sup>

---

1 Fuentes estadísticas: Revista *Nexos*, junio de 1990; Revista *Barrio Nuevo*, mayo y junio de 1990; *Informe de la ONU* sobre Asentamientos Humanos en el Tercer Mundo.



Karl Hölz

VISIONES LITERARIAS DE MÉXICO.  
DESDE EL LUGAR PRIVILEGIADO DE UNA URBE IDEAL  
A LA ANARQUÍA DE LA CIUDAD PERDIDA

I. México y el antagonismo topográfico

No solamente en la novela de hoy, como subraya John S. Brushwood<sup>1</sup>, la Ciudad de México desempeña un papel eminente que "corresponde a su importancia como punto focal de la nación". Desde los comienzos, es decir, desde las descripciones de los cronistas, la capital se presenta como un espejo de la mentalidad que varía con las diferentes experiencias históricas de sus habitantes. El desarrollo de la formación arquitectónica de México se relaciona íntimamente con una *vision du monde* concomitante, de manera que la organización urbana y la conciencia colectiva se condicionan mutuamente. En este proceso mental, la metrópoli puede asumir una significación plurivalente que abarca a la vez un ámbito político, social, o cultural y hasta moral. Si en este sentido la construcción urbana permite sacar conclusiones sobre el estado mental de la nación, en México se da a conocer una imagen contrastiva. Sabemos que en los siglos XV y XVI, Tenochtitlán, la capital indígena, y México, la capital de los colonizadores, forman un conjunto arquitectónico que está en completa conformidad con las necesidades religiosas o políticas de sus respectivos dominadores. Así la ordenación espacial de Tenochtitlán sigue los principios del culto azteca.<sup>2</sup> El enlace que hay entre los

---

1 John S. Brushwood: "Sobre el referente y la transformación narrativa de las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sáinz", en: *Revista Iberoamericana* 116/117 (1981), pp. 49 - 54, aquí p. 49.

2 Véase al respecto R. van Zantwijk: "La ordenación de Tenochtitlán. La interrelación de dioses, templos, fechas calendarias, direcciones y sitios con grupos sociales en la convivencia capitalina azteca", en: *Wirtschaft und gesellschaftli-*

dioses y los templos, entre el pensamiento mítico y la estructura topográfica de Tenochtitlán revela como la cosmovisión ha determinado la vida urbana. Los testimonios historiográficos de Cortés y Balbuena p. e. recalcaran la importancia de esta interrelación entre el culto indígena y la realidad urbana.<sup>3</sup> Además es evidente - y todos los documentos de los cronistas lo afirman - que los templos o sitios sagrados así como más tarde los palacios de los españoles se sitúan en un ambiente geográfico ideal. La fertilidad de la tierra, la zona lacustre con un lago de agua dulce y otro de agua salada, los bosques y montañas y finalmente el clima templado del altiplano han favorecido que se establezca algo como un sistema ecológico en el Valle del México. La expresión proverbial de "la región más transparente" acompaña como un leitmotiv a los diversos elogios de México desde Cortés, Balbuena, Bernal Díaz, Landívar, Manuel de Navarrete hasta Salvador Novo y Alfonso Reyes. Este último evoca, no sin razón, la magnificencia de la Ciudad en el pasado con palabras que resumen la tradición encomiástica de México:

La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan - compensándolo la armonía general del dibujo. [...]

Dos lagunas ocupan casi todo el valle: la una salada, la otra dulce. [...] En mitad de la laguna salada se asienta la metrópoli, como una inmensa flor de piedra [...].<sup>4</sup>

La armonía entre la naturaleza y la civilización urbana acaba coincidiendo con aquella de la sociabilidad. Nada en la organización económica, en el habla o en los trajes parece indicar la pretendida inferioridad de la civilización indígena:

El pueblo va y viene por la orilla de los canales, comprando el agua dulce que ha de beber [...]. Vagan por los lugares públicos personas trabajadoras y maestros de oficio, esperando quien los alquile por sus jornales. Las conversaciones se animan sin gritería. [...] La charla es una canturía

---

*ches Bewußtsein in Mexiko seit der Kolonialzeit*, München 1980. La unidad municipal entre los dioses, mercados y el palacio del emperador está descrita también por A. Reyes: "Visión de Anáhuac", en: *Obras Completas*, tomo II, México 1956, p. 19.

3 Las citas que se refieren a la planificación arquitectónica del mundo indígena se hallan en el prefacio de Ernesto de la Torre Villar a su edición: *La Ciudad de México*, México 1987, pp. XV s.

4 A. Reyes, op. cit., p. 16 s.



gustosa. [...] El pueblo se atavía con brillo [...]. Las caras morenas tienen una impavidez sonriente, todas en el gesto de agradar.<sup>5</sup>

La visión ideal y casi poética del México antiguo contrasta profundamente con las descripciones que nos dan los observadores modernos o actuales. Los datos exteriores ya señalan un cambio radical. Desde los años 40 se hicieron proyectos de industrialización en el D. F. (de México) que deberían provocar resultados fatales para la infraestructura de la capital. La concentración de la industria en el D. F. unida al aparato enorme de la administración gubernamental hizo crecer la población entre 1940 y 1988 de 1,8 millones a más de 20 millones de habitantes. El 32 % del total de las inversiones estatales afluyeron en 1978 al D. F. y determinaron el destino de la capital como monstruo urbano. En el mismo tiempo, el 46 % del total de los valores industriales se efectuaron en el D. F. Un crecimiento incontrolable da a la Ciudad una fisonomía amorfa y produce los resultados de una "Unwirtlichkeit" (hostilidad) como dice Alexander Mitscherlich: explotación de las reservas naturales, disminución de las áreas arboladas o agrarias, contaminación del aire, del agua y la tierra, además de la falta de productos naturales, particularmente la escasez de agua, finalmente el nacimiento de las llamadas ciudades perdidas.<sup>6</sup> La Comisión de Conurbación del Centro del País hizo esfuerzos inútiles para reducir el proceso de centralización y expansión. El mundo gigantesco posee una autodinámica que parece descuidar las exigencias fundamentales de sus habitantes. Dejando aparte los problemas sociales, la transformación de la Ciudad conduce a una devastación que no ha logrado aprovechar las posibilidades técnicas del progreso civilizador. El mismo propósito de construir centros comerciales, condominios y rascacielos ya no sirve para humanizar la vida humana sino que denota en términos de Carpentier "una arquitectura del Tercer Mundo" o como lo señala Fernando del Paso con

---

5 Op. cit., p. 18 s.

6 Los citados datos estadísticos y otras informaciones interesantes sobre el desarrollo industrial del D. F. se encuentran en Alejandro Aguilera: "Erfahrungen aus der Städteplanung in Mexiko-City und im Bundesstaat Tabasco. Zur Diskussion über die Verwirklichung von Plänen und Programmen", en: Karl Kohut (ed.), *Die Metropolen in Lateinamerika. Hoffnung und Bedrohung für den Menschen*, Regensburg 1986, pp. 355 - 370; Luis Sánchez de Carmona: "Städteentwicklung in Mexiko-City. Ökologische Probleme und ihre sozialen Folgen: Tendenzen, Perspektiven und Empfehlungen", en: Karl Kohut, op. cit., pp. 371 - 394. - Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt 1965.

respecto a México "la más grande, más enloquecida y más miserable ciudad sobre la tierra".<sup>7</sup>

Las experiencias opuestas de una capital ideal y armoniosa y otra capital monstruosa y desorganizada deben, necesariamente, entrar en la historia literaria de México. Si esbozamos el contraste entre la magnificencia y la fealdad de la Ciudad, tenemos que suponer que en la historia literaria hay un camino largo hasta la visión desilusionada de los tiempos modernos. En este transcurso, dos elementos temáticos se imponen en nuestra perspectiva. El primero concierne al hecho de que desde el siglo XIX, a más tardar, el tema de la nostalgia del mundo perdido ocupa a los escritores frente a las transformaciones que critican. O dicho de otra manera, la descripción de la Ciudad queda enfrentada con el recuerdo del origen de su grandeza. Las alusiones evocatorias que se hallan en la descripción de la Ciudad hacen de la presencia literaria de la capital un fenómeno casi intertextual. Es aquí donde surge la pregunta que en el contexto de la pérdida de las referencias humanas puede ser de primordial trascendencia. ¿Cuál es la función del pasado y cómo puede la historia influir sobre el presente? Con esta pregunta se anuncia el segundo conjunto temático. La forma en que los escritores se definen a sí mismos tiene su origen en su propia comprensión de la Ciudad y se concretiza en sus diferentes actitudes frente a la historia. En la historia literaria de México - ésta es nuestra tesis - se revela también una historia de la mentalidad mexicana.

## II. Utopía colonialista y desintegración indigenista

Entre los primeros testimonios documentales de la época del virreinato figuran las *Cartas de Relación* (1519 - 1526) de Hernán Cortés así como la *Historia de la Conquista de Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo. Ambos escritores y conquistadores constatan de igual modo la imagen de la grande y hermosa ciudad de Tenochtitlán. Cortés sucumbe a la majestuosidad y riqueza que se le presenta a la vista de la región del altiplano. Ya la dedicación introductoria al rey de España en los comienzos de su *Segunda Carta* define el tenor constante del elogio a la urbe:

En especial hace relación [el capitán Cortés] de una grandísima provincia muy rica, llamada Culúa, en la cual hay muy grandes ciudades y de mara-

---

7 Citado en Isis Quinteros: "El mundo que parecía ser nuestro en *Un tal José Sa-*

villosos edificios y de grandes tratos y riquezas, entre las cuales hay una más maravillosa y rica que todas, llamada Tenustitlan, que está, por maravilloso arte, edificada sobre una grande laguna.<sup>8</sup>

Sigue más tarde una descripción detallada de los grandes edificios y mercados (pp. 41 s., 62 s.), de las fértiles huertas, de la ubicación geográfica de Tenochtitlán en la laguna salada y sobre todo se hace el elogio de la organización de la vida urbana. Tenochtitlán, según la conclusión del cronista, no debe temer la comparación con los centros de civilización del viejo mundo. Al contrario, en muchos aspectos, Tenochtitlán parece superar a las ciudades europeas. Bernal Díaz menciona al respecto el palacio central que es mayor que el palacio que se halla en la plaza de Salamanca. Además el autor elogia repetidamente los mercados que "con su concierto y tamaño" son más grandiosos que los de Constantinopla o "de toda Italia y Roma".<sup>9</sup> Esto puede provocar estupefacción, pero también Cortés no duda en confesar su sorpresa relacionando el espíritu civilizador urbano de los bárbaros indígenas con el de los españoles:

Y por no ser más prolijo en la relación de las cosas de esta gran ciudad [...] no quiero decir más sino que en su servicio y trato de la gente de ella hay la manera casi de vivir que en España; y con tanto concierto y orden como allá y que considerando esta gente ser bárbara y tan apartada del conocimiento de Dios y la comunicación de otras naciones de razón, es cosa admirable ver la que tienen en todas las cosas (p. 66).

Tales y semejantes juicios expresan sin duda alguna la admiración de los escritores por el lugar sagrado de los aztecas. Pero la alabanza urbana revela algo más, algo que nos informa sobre el espíritu colonialista de los conquistadores. Su perspectiva se nutre de un móvil renacentista del saber y de la dominación. Sin lugar a duda tenemos que mencionar en primer lugar el espíritu mesiánico de la Conquista que anima la descripción de los diferentes cuadros. Títulos como el siguiente revelan el sentido misional:

Cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y volvieron a nuestra Santa Fe, y les enseñamos oficios que se usan en Castilla y a tener y guardar justicia" (p. 580).

---

lomé", en: *Texto crítico* 34 (1986), pp. 105 - 117, aquí p. 105.

8 Hernán Cortés: *Cartas de Relación*, México 1985, p. 31.

9 Bernal Díaz del Castillo: *Historia de la Conquista de Nueva España*, México 1986, pp. 172 - 173.

Bernal Díaz no hace aquí nada más que restablecer la superioridad de la civilización española. La excepcionalidad de Tenochtitlán le sirve para celebrar la propia grandeza española. Por eso promete a sus lectores que "las grandezas y riquezas" de Tenochtitlán y México acrecentarán la prosperidad de Castilla (p. 582 s.). La explotación de las minas, ricas en plata, pero también el aprovechamiento de las exuberantes huertas "redundaría", como deja entrever Cortés, "a la imperial corona" (p. 196). Se trata de "perpetuarse" (ibidem) en la gloria del otro, un deseo que Cortés persigue hasta destruir el admirado lugar azteca para sustituirlo por una fundación española. El prestigio de la capital azteca se transfiere a la obra de los nuevos dominadores. Estos dieron pruebas de su voluntad al sobrepasar la antigua grandeza azteca sirviéndose de una técnica especial de destrucción - construcción:

en las obras a unos tomaban las vigas, otros caían de alto, a otros tomaban debajo los edificios que deshacían en una parte para hacer en otra, en especial cuando deshicieron los templos principales del demonio.<sup>10</sup>

La suntuosidad de Tenochtitlán forma en un sentido concreto el fundamento de la hispanidad triunfante. A continuación los cronistas Francisco Cervantes de Salazar y Bernardo de Balbuena afirman el carácter español de la nueva ciudad mexicana. Cervantes de Salazar, designado por el ayuntamiento con aprobación real en 1558 como cronista de México, enseñó retórica en la Universidad de la Ciudad. Para sus estudiantes redactó en latín sus célebres Diálogos (1554), tres de los cuales tratan directamente aspectos urbanos: *La universidad de México, Interior de la Ciudad de México, Alrededores de México*. Cervantes sigue el elogio a la "grande y hermosa" Ciudad. Las características arquitectónicas como las plazas, las calles, las casas o los mercados llaman su atención. Todo refleja "regularidad, belleza, disposición y asiento"<sup>11</sup> sin tener igual en las metrópolis europeas. Pero si hay un orden arquitectónico, la construcción perfecta de la Ciudad se debe al ingenio de los españoles. Se encomia la magnanimidad de Cortés que tuvo la idea de construir esta Ciudad y se alaban los edificios cerca del Palacio que "pregonan la grandeza del ánimo excelso de su dueño" (p. 28). "Todo México es ciudad", escribe el cronista añadiendo que la dignidad urbana se basa "en la nobleza de sus moradores" (pp. 30 - 31). Cervantes de Salazar llena su descripción de la Ciudad con elementos que confirman su adhesión a la cultura renacentista europea. La realidad más cotidiana y banal se ve ennoblecida,

---

10 Esta cita de Motolinía se halla en Valle-Arizpe: *Historia de la ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México 1946, p. 137.

11 Cervantes de Salazar: *Diálogo I*, citado en Salvador Novo: *Seis siglos de la Ciudad de México*, México 1982, p. 23.

dato que el cronista se deja guiar por un afán supremo: el de dignificar la cultura española en la Ciudad de México.

Este mismo motivo destaca también en la descripción de la perspectiva colonial de Balbuena. Su *Grandeza mexicana* (1603) se nutre de un nacionalismo español. Por consiguiente Balbuena juzga la arquitectura monumental de México en estrecha relación con las intervenciones del hombre europeo. Si México supera en suntuosidad, riqueza, y arquitectura otra vez a los centros conocidos de Europa, como Troya, Roma o Atenas, su prestigio urbano se funda en el hecho de que los valores europeos se trasladaron superlativamente al Nuevo Mundo. México, lugar de un estado superior de cultura, reúne en sí toda una serie de méritos - invenciones, primores, sutilezas, artificios, grandezas, altiveces, presunciones<sup>12</sup> - que son de proveniencia española. La supremacía cultural se visualiza en la arquitectura.

Y admírese el teatro de fortuna,  
pues no ha cien años que miraba en esto  
chozas humildes, lamas y laguna;  
y sin quedar terrón antiguo enhiesto,  
de su primer cimiento renovada  
esta grandeza y maravilla ha puesto.  
¡Oh España valerosa, coronada  
por monarca del viejo y nuevo mundo,  
de aquél temida, déste tributada!  
(p. 121)

Con el punto de vista colonial, la unidad armoniosa de la Ciudad sufre un cambio decisivo. La realidad urbana que se nos presenta es una realidad restringida. En cuanto a Balbuena, salta a la vista que su limitada perspectiva sólo abarca lo que puede interesarle a un visitante español. En su descripción del México colonial, no existen ya los monumentos o fuentes aztecas.<sup>13</sup> El cronista no refiere exotismos típicos mexicanos ni siquiera en la enumeración de los productos naturales, flores y frutos, o en la mención de la fauna. Se limita a denominar lo que sus lectores españoles ya conocen por su propia experiencia. La ausencia de lo mexicano es un principio que pone en evidencia

---

12 Bernardo de Balbuena: *La grandeza mexicana*, México 1985, p. 72.

13 El pensamiento colonial de Balbuena está subrayado por C. Christian Chester: "Poetic and Prosaic Description of Colonial Mexico City", en: *Exploration* 9 (1981), pp. 1 - 21; véase también Georgina Sabat-Rivers: "Balbuena: Géneros poéticos y la epístola épica a Isabel de Tobar", en: *Texto crítico* 28 (1984), pp. 41 s.

el espíritu colonial del escritor. Si hace referencia a lo indígena, su juicio asigna a lo mexicano un valor inferior. El "indio feo" no puede participar en la grandeza mexicana (p. 124) y debe por consiguiente buscar su alojamiento lejos de los soberbios edificios señoriales.

Esta diferenciación étnica que se anuncia en la arquitectura de la Ciudad, se confirma con Cervantes de Salazar. Tras los palacios de Cortés y Alvarado, el cronista deja descubrir a sus interlocutores las casuchas de los indios:

Los soberbios y elevados edificios de los españoles, que ocupan una gran parte del terreno, y se ennoblecen con altísimas torres y excelsos templos, están por todas partes cañidos y rodeados de las casas de los indios, humildes y colocadas sin orden alguno, que hacen veces de suburbios, entre las que también sobresalen iglesias de tan magnífica construcción como las otras.<sup>14</sup>

Por su falta de orden el mundo indígena forma una anti-ciudad. La inferioridad de los indios se manifiesta material y visualmente en sus humildes casas. La imagen de la Ciudad de México se presenta a los cronistas como la manifestación de una Super-España<sup>15</sup>, una España que se construyó a costa de la unidad nacional y con las primeras señales de una oposición social y étnica. Francisco Cervantes de Salazar subraya esta oposición mediante un dualismo que según su manera de ver separa a los españoles de los indios. Mientras los españoles implantan en la Ciudad su aspecto civilizador - con las calles, sus palacios, sus caballos, sus hospitales - los indios representan un estado subdesarrollado - con sus casuchas cerca de las acequias, sus canoas y sus hierbas con las cuales curan los males. La realidad urbana en 1554 se tiñe de un maniqueísmo que según Margarita Peña se compone de los extremos siguientes: "Los españoles, ennoblecidos, respetables, buenos, pródigos. Los indios traicioneros, empobrecidos ensucian los canales, no son de fiar".<sup>16</sup>

La suntuosidad de la Ciudad colonial se deshace frente a un proceso continuo de desintegración social y étnica. Las dificultades económicas del siglo XVII no pueden detener esta evolución. Al contrario, la disminución de la producción minera y el descenso de las ventas comerciales hace difícil la actualización de alabanzas tradicionales a la Ciudad. Agustín de Vetancourt

---

14 Cervantes de Salazar: *México en 1554 y Túngulo imperial*, México 1963, p. 65.

15 Según Yves Aguila: "Représentations de la ville de México et évolution de la conscience créole", en: Joseph Pérez (ed.), *Villes et nations en Amérique Latine. Essais sur la formation des consciences nationales en Amérique Latine*, Paris 1983, pp. 63 - 81, aquí p. 68.

16 Margarita Peña: "La Ciudad de México en los diálogos de Francisco Cervantes de Salazar", en: *Escritura V*, 11 (1981), pp. 125 - 151.

es testigo de como las ventajas ya conocidas de México se relativizan en una nueva experiencia urbana. En su *Crónica de México* (1698) intenta perpetuar el elogio a esta Ciudad que no debe envidiar a los grandes centros culturales y comerciales de Europa. Pero si México incorpora en sí todos los méritos que se atribuyen a Roma, Génova, Florencia, Milán, Venecia, Bolonia, Salamanca o Lisboa<sup>17</sup>, la admiración hiperbólica no carece de restricciones agravantes. Vétancourt echa de menos la unidad social y étnica de la Ciudad haciendo constar que la planificación "con orden y concierto" parece haber sido hecha sobre todo para los españoles. Sus calles anchas y sus palacios contrastan con los barrios de los indios, donde "callejones angostos" y pequeñas huertas denotan - contra las importaciones de los dominadores - una pervivencia indígena (p. 44). La imagen arquitectónica de la Ciudad se diferencia de la antigua grandeza hasta el punto de quedar restringido el predominio de lo español. La armonía urbana, obra de la colonización, cede el paso a una fuerza resistente al ímpetu renovador de los vencedores. La gente multirracial en las calles ya anuncia un contraste al orden español: "Hay millares de negros, mulatos, mestizos, indios y otras mezclas que las calles llenan, mucho gentío de plebe [...]" (p. 48).

La simultaneidad de las oposiciones étnicas se agrava en una reacción peligrosa para la hispanidad triunfante. La Ciudad se convierte más y más en un teatro de conflictos sociales que hacen olvidar lo que antes constituyó la riqueza y grandeza de la metrópoli. En el siglo XVIII, Francisco Sedano añade otra causa para explicar la decadencia de esta Ciudad tan elegante en su tiempo. Hace suyo un argumento político de la decadencia del pueblo. Alude a la suciedad y los malos olores que penetran la Ciudad. Ni siquiera la Plaza Mayor, sitio ejemplar de la antigua dignidad, está exenta de la depravación de las costumbres. La fuente que se erigió en 1713 en el centro de la plaza, sirvió al pueblo para limpiar los utensilios de la cocina, los pañales de los bebés o las asaduras, de manera que el agua se cubrió de "grandes costras". A fin de cuentas las condiciones higiénicas empeoraron porque la gente común satisfizo sus necesidades naturales sin respetar "ni lugar ni tiempo".<sup>18</sup>

El desorden moral y social pone fin a lo que antes legitimó la superioridad racional de España. La realidad prosaica corrige la imagen ideal de la gran Ciudad confiriéndole rasgos humillantes que las masas urbanas traen

---

17 El texto de Vétancourt está publicado en Salvador Novo: *Seis siglos de la Ciudad de México*, op. cit., pp. 43 - 53, aquí pp. 52 - 53.

18 Las citas de Sedano se hallan en Valle-Arizpe: *Historia de la Ciudad de México según los relatos de los cronistas*, México 1946, p. 438.

consigo. La crítica más intensa al respecto se la debemos al panfleto de Villarroel titulado *Enfermedades políticas que padece la Nueva España en casi todos los cuerpos de que se compone y remedios que se deben aplicar para su curación*.<sup>19</sup> Villarroel destruye el mito sobre la riqueza de México refiriéndose a la miseria desoladora del pueblo. La polución que afecta la Ciudad hasta al mismo parque de la Alameda es sólo un efecto exterior de la degeneración urbana. El que más pone en duda la hegemonía colonial y el antiguo orden de la Ciudad es el populacho. En los últimos años de la época del virreinato, Villarroel constata la existencia de una masa urbana que se sustrae a las sancionadas normas del cuerpo social. Ve en la masa "un vulgo indómito, atrevido, insolete", o "desvergonzado y vago" (p. 107). Las instituciones políticas y religiosas no son ya capaces de cumplir con sus deberes de educación civil y moral. Culpable, por un lado, del fracaso de la misión educativa es una política de ambición y corrupción. Pero por el otro, el vulgo mismo - "esta fiera indómita" como precisa Villarroel (p. 89) - ya rompió con los lazos de una urbanidad social e hizo de México una anti-polis, una "sentina de vicios y de maldades" (p. 123).

### III. Renovación urbana y conciencia nacional

Una secuencia de fases declinantes, desde la grandeza hasta la decadencia moral y social, acompaña la descripción de la capital en la época del virreinato. La idea de la hispanidad, elemento argumentativo de la descripción panegírica de la capital se ve progresivamente debilitada por una contracorriente que toma su origen en las particularidades y diferencias étnicas y sociales. Desde el punto de vista colonial, el progreso o el declive de la excepcionalidad de México estaban estrechamente ligados a la posición superior de los dominadores. En la medida en que hubo una emancipación del substrato mexicano y en que la heterogeneidad étnica puso fin a la influencia dominante de los españoles, la concepción de México como obra extraordinaria de España debió perder su vigencia.

Resulta natural que esta tendencia del ocaso de la capital hispanizada se prolonga con la independencia política de México. La nueva cuestión que se plantea - sobre todo en las filas del movimiento liberal - es la de cómo una conciencia mexicana se puede apoderar de la misión de mantener la supervi-

---

19 Publicado en 1831 y citado en Águila, op. cit., pp. 75 - 77.



vencia de los valores mexicanos. La dignidad de lo mexicano debe vencer el sentimiento de inferioridad, lastre moral de la dependencia cultural en la época virreinal. El proceso de la emancipación mental que siguió a la independencia política y que acompañará los esfuerzos de un patriotismo a la vez político y cultural<sup>20</sup>, también deja sus huellas en la crónica de la Ciudad de México. José María Lafragua, escritor y ministro de Relaciones Exteriores durante las administraciones liberales de Comonfort, Juárez y Lerdo de Tejada, redacta su *Historia antigua de la ciudad de México* en 1855. Su tema histórico ya evita la utópica españolización de la Ciudad limitándose a la era anterior a Cortés. El pasado indígena se hace objeto de un estudio que se hace con hondura y ciencia. En la vida de los aztecas el autor descubre un activismo político e intelectual que reclama el respeto del patriota liberal. Lafragua no cierra los ojos ante las crueldades de los sacrificios aztecas, pero revoca o modera su crítica precisando que la religión de los mexicanos fue menos ridícula y menos amoral que la de los griegos.<sup>21</sup> Los barbarismos que constata en el culto azteca se relativizan tras darse cuenta el autor que existen también en la "cultura Europa" (p. 14). Lafragua se distancia de una postura que formula la superioridad natural de la civilización europea. Por el contrario, evoca el pasado azteca para situarlo en su contexto histórico. El autor provee su cuadro histórico con un valor propio que ya no necesita la superioridad española como antes, en las cartas y relaciones de los cronistas. Por ello, si Lafragua alega como testimonio de la suntuosidad de Tenochtitlán a Cortés y su crónica, su referencia prescinde de las conotaciones colonialistas. Lo descriptivo reprime el juicio apreciativo quedando omitidos los axiomas de la jerarquía cultural:

El templo ocupaba el centro de la ciudad y comprendía con otros edificios anexos el sitio que hoy ocupa la iglesia catedral, y parte de la plaza y calles inmediatas. El muro era tan grande, que según Cortés, cabía en su recinto un pueblo de 500 hogares (pp. 12 - 13).

En los párrafos que siguen, la Ciudad de los templos es descrita detalladamente. La descripción obedece al deseo de Lafragua de presentar el pasado como una fuente de renovación que podría conmover al México de sus días.

---

20 Nos referimos a los estudios de José Luis Martínez, quien da una completa documentación de las diferentes etapas de la emancipación: "La emancipación literaria de Hispanoamérica", en: *Cuadernos Americanos* 5/6 (1950), pp. 184 - 200, 191 - 209; 2 (1951), pp. 190 - 210. Para México véase Martínez: *La emancipación literaria de México*, México 1955.

21 José María Lafragua: "La ciudad antigua de México", en: José María Lafragua; Manuel Orozco y Berra: *La Ciudad de México*, México 1987, p. 12.

El escapismo histórico que guía el interés del escritor es la respuesta lafragüense a los tristes acontecimientos de 1840 y 1850. Con la política de Santa Anna, México atraviesa una situación grave, tanto en el interior como en el exterior, que divide a los conservadores y los liberales. La situación conflictiva se refleja en los objetivos de educación cívica. Si, según Monsiváis, la crónica en el siglo XIX es fundamentalmente un asunto de los liberales y si por medio de la crónica estos quieren construir una nueva sociedad<sup>22</sup>, las realidades políticas no permiten una reorganización directa de la sociedad y de la vida urbana. Francisco Zarco, también hombre político y portavoz de los programas liberales de la Reforma de Juárez<sup>23</sup>, denuncia sin rodeos la falta de espíritu patriótico. Para él, hacer una crónica actual de la Ciudad de México equivale a un asunto triste. Zarco expresa su desprecio por las convenciones de la sociedad. Las falsedades e hipocresías que descubre hasta en la fisionomía de la Ciudad provienen de una moral insincera y egoísta. Por ello el escritor rompe sus vínculos con la sociedad oponiéndose a ella en la figura del *flâneur*.<sup>24</sup> Zarco - como antes Villarroel - introduce en su crítica de la Ciudad el elemento social de la masificación. El *flâneur*, producto de la ciudad populosa, reacciona a la enajenación denunciando los efectos de la uniformidad. En sus estampas costumbristas, Zarco juzga la vida que encuentra en las plazas y calles de México desde una perspectiva moralista:

Toda esa multitud de gentes que abandonando sus casas se reúnen en las plazas y en las calles, parecen haber convenido tácitamente [sic] en mostrarse unas a otras la mayor indiferencia y aun algo de desdén [...] Se encuentran, apenas se miran, ciudan de no tocarse, y pasan sin hacer caso.<sup>25</sup>

---

22 Carlos Monsiváis: "De la santa doctrina al espíritu público. Sobre las funciones de la crónica en México", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35,2 (1987), pp. 753 - 771, aquí p. 754.

23 Véase el estudio informativo de Raymond C. Wheat: *Francisco Zarco: El portavoz liberal de la Reforma*, México 1957.

24 Es evidente que Zarco sufre la influencia de modelos españoles y franceses cuando adopta la postura del *flâneur*. Lo que debe a Larra, Jouy, Garvarni, Grandville o Mercier se encuentra en el estudio de K. Hölz: "Gesellschaftliche Entfremdung und ästhetische Kommunikation. Der mexikanische Reformdenker Francisco Zarco (1829 - 1869) und der ideengeschichtliche Kontext der europäisch-französischen Sozialthematik", en: K. Hölz (ed.), *Literarische Vermittlungen. Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*, Tübingen 1988, pp. 1 - 25.

25 Francisco Zarco: *Escritos literarios*, México 1980, p. 163.

El aislamiento y el desdén egoísta dominan la vida urbana. Además hace falta una orientación social, ya sea moral o espiritual, que confiera unidad a la sociedad urbana. El conjunto deforme, heterogéneo,<sup>26</sup> que constata el escritor en todos los niveles, se expresa directamente en el movimiento desordenado de los "transeúntes":

Los transeúntes en una ciudad son la imagen de los transeúntes por el mundo. La vida no es más que una peregrinación que concluye cuando menos lo esperamos. Cada cual corre en pos de algo que no encuentra jamás; trabajos, estudio, pasiones, odios, agitación, esperanzas, y todo, ¿para qué? (*Escritos*, p. 168).

La complejidad de la Ciudad, ya anunciada en la diferenciación social y étnica a finales de la época virreinal, se vuelve global. Comprende ahora a ricos y pobres, a libertinos y religiosos o a negociantes y paseantes. La Ciudad cae en un *caos general* (p. 173) simbólicamente visible en la hora del crepúsculo.

Y esta hora de crepúsculo es la hora de nuestra época, de nuestra generación escéptica, de nuestro carácter incierto, de nuestra existencia dudosa (p. 172).

Zarco combina la crítica a la Ciudad con una crítica a la sociedad y sus representantes políticos. La confusión en la Ciudad reproduce la confusión en las pasiones. Para librarse del estado moribundo, Zarco recomienda medidas concretas. Su escepticismo no le hace recurrir a un pasado más feliz sino que se vale de los axiomas idealistas de los reformistas liberales. Zarco cree en la posibilidad de "un progreso de la humanidad" (*Cast.*, p. 57) y apoya su esperanza con argumentos que halla entre otras cosas en la filosofía social de Saint-Simon o Eugène Sue. Hace falta terminar con el mundo "positivo, real y material" (p. 48) dándole al pueblo una educación que lo capacite para definirse como sujeto político. No es este el lugar apropiado para exponer las ideas políticas de Zarco<sup>27</sup>, pero es importante citar su concepto idealista del pueblo. El pueblo, según Zarco, no tardará en realizar la anhelada mejora de la humanidad:

El pueblo será grande, imperecedero, indivisible y feliz, el día que se unan todos los que trabajan, y todos los que discurren; los que desean el bien de todos sin querer el mal de uno solo. El pueblo entonces no será engañado, ni vendido; el pueblo será fuerte y justo, y se gobernará a sí

---

26 Francisco Zarco: *Castillos en el aire y otros textos mordaces*, México 1968, p. 73.

27 Para más informaciones, véase las obras de Wheat y Hölz, op. cit.

mismo, sin trabajar para tiranos audaces, sin sacrificarse por locas ambiciones (*Cast.*, p. 107).

La visión futurista del pueblo se lee como un bosquejo que contrasta con la experiencia de la realidad urbana. Como reformista y pintor de la Ciudad de México, Zarco hace uso de una visión utópica del pueblo para reanudar su grandeza, esta vez llena de rasgos mexicanos. Cuéllar y Altamirano aprueban en este punto los fines de Zarco. También ellos se sienten víctimas de una política errónea que da su cuño a la vida cotidiana de la Ciudad de México. Si Altamirano retrata a la Ciudad, su descripción se nutre de indignación o depresión. Ya no hay nada que permita comparar a México con los grandes modelos de la civilización europea. La crónica de la Ciudad obliga al escritor a olvidar sus sueños del progreso civilizador. Aun cuando en el Zócalo o la Avenida de Plateros existen lugares atractivos llenos de vida palpitante, el resto de la Ciudad respira una atmósfera cuya provincialidad recuerda a los tiempos pasados del virreinato.<sup>28</sup> La reminiscencia española recibe una connotación de retroceso que se precisa al dirigir el cronista su mirada "más allá del Zócalo y de Plateros":

la anémia, la melancolía, los murmullos prosaicos, el hormigueo de los pobres, la pestilencia de las calles desaseadas, el aspecto sucio y triste del México del siglo XVII, las atarjeas asolvadas, los charcos, los montones de basura, los gritos chillones de las vendedoras, los guñapos, los coches de sitio con sus mulas éticas, y sobre todo esto, pasando a veces un carro de las tranvías como una sonrisa de la civilización; iluminando ese gesto de la miseria y de la suciedad (p. 82).

La promesa española de la grandeza mexicana se ha convertido en una prueba de la miseria social y moral de la Ciudad. La renovación nacional de Altamirano emplea los argumentos patrióticos del anti-españolismo. Pero al mismo tiempo los mezcla con la crítica romántica a la civilización urbana. El "retour à la nature" impregna a la crítica urbana y localiza las esperanzas reformistas en otro sitio no-urbano. La provincia se ofrece como el nuevo lugar del escapismo utópico. Para huir de la "fangosa y escabrosa Ciudad de México" basta tomar el tren de México a Texcoco, pueblo ubicado a unos 45 kms de la capital, y ver sustituida la "aglomeración de edificios abigarrados" de México por otra estructura provinciana y graciosa:

la belleza y la gracia de la ciudad se han refugiado en la calle Real que hoy se llama de Hidalgo. Efectivamente, esta calle es hermosa y larga;

---

28 Ignacio Altamirano: "La vida de México", en: *Obras Completas*, tomo V, México 1986, pp. 79 s.

más bien es una avenida cuya vista alegra al visitante. Es larga, tirada a cordel y está formada por casas muy bien construídas, de la forma que hemos descrito, pero sólidas, amplias, agradables, hoy pintadas de nuevo, y embellecidas casi todas con jardincitos, huertos o por lo menos con numerosas macetas de flores que se muestran en los patios llenos de luz (p. 290).

La oposición topográfica entre la provincia y la capital es fundamental. No es una casualidad que Altamirano sitúe a sus protagonistas ideales, los cuales actúan según las ideas de las reformas liberales, en un ambiente provincial.<sup>29</sup> Con la provincia - para Altamirano, en síntesis, la población de Texcoco - se asocia el anhelo por una tradición original de lo mexicano. La Ciudad es el sitio de la corrupción de este ideal de pureza. También la polución, que a partir del siglo XIX no cesa de caracterizar las dificultades de la capital, se concibe en este sentido figurativo. Sobre todo en su significado moral afecta a la vida en la capital. José Tomás de Cuéllar muestra con su novela *Los fuereños* como el viaje de la familia Ramírez a la capital mexicana perturba la paz conyugal de los viajeros. Su novela describe la colisión entre la sociedad rural y metropolitana acentuando las fuerzas corrosivas de la Ciudad. Una oposición sistemática entre ciudad y provincia, corrupción e integridad moral, modernidad y tradición estructura los sucesos hasta el punto de otorgarle un tono caricaturesco a la intención crítica del narrador. Rafael Delgado prosigue la comparación contrastando en su novela *Los parientes ricos* la vida alegre y casta de Pluviosilla con la vida "tan frívola y vanidosa" de México.<sup>30</sup> Si la capital hace parecer en su "cenagal pestífero" (p. 417) "tantas y tantas almas generosas", la ciudad de la provincia es un refugio casi paradisiaco:

paréceme Pluviosilla una beldad agreste cuyos encantos y cuya nubil lozanía piden galas y adornos para lucir y triunfar. Ciudad muy linda es esta, muy favorecida por el cielo (p. 51).

La Ciudad, "feria de vanidad y de miserias deslumbrantes" (p. 156) no es ya digna de admiración. Perdió su grandeza porque sus habitantes fracasaron moral y políticamente. La masificación de la capital causa la decadencia moral. Esta última sólo se domina recurriendo los escritores a una nueva idealidad que buscan en un escapismo histórico, utópico y provincial. Por diferentes que sean los modelos reformadores propuestos, en su visión renovadora

---

29 Véase p. e. el cuento *La Navidad en las montañas*. Remitimos también a la investigación de K. Hölz: "El populismo y la emancipación mental en la literatura mexicana del siglo XIX". El artículo aparecerá en *Literatura Mexicana*.

30 Rafael Delgado: *Los parientes ricos*, México 1985, p. 78.

predomina un elemento mexicano que da el impulso a la nueva orientación de la sociedad urbana. La doctrina nacional de la literatura del siglo XIX ha transmitido sus leyes de autodefinición patriótica a la experiencia urbana. De esta manera se emancipa la imagen de una capital ideal de modelos europeos y se transfiere hacia un constructo de la historia, del pueblo y de la tradición mexicana.

#### IV. El colonialismo y la supervivencia del pasado

A comienzos del siglo XX una nueva tendencia nacionalista se apodera de la literatura y de las artes. La Revolución Mexicana fue motivo para despertar en los escritores una conciencia particular. Esta ahondó la perspectiva de la tradición nacional diferenciándola del tradicionalismo costumbrista de la generación anterior. Nace una literatura del llamado colonialismo que en un acto evasivo se libra de la confusa realidad de su tiempo para dirigirse hacia un mundo más estable y apacible. La inversión en lo autóctono se asocia esta vez con un criollismo que se practica en el idioma, la arquitectura y los escritos literarios. Cuando Artemio de Valle-Arizpe publica en 1918 su libro *La gran ciudad de México - Tenustitlán, perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de hogaño*, el título ya indica que al escritor le importa evocar la pasada grandeza de un México virreinal. El mismo autor confiesa su españolismo:

El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman acto evasivo.<sup>31</sup>

Por consiguiente, la crónica de la Ciudad de México vuelve a descubrir lo que antes fascinó a sus admiradores. Valle-Arizpe realiza su propósito vitalizando la tradición colonial dentro de sus descripciones urbanas. Así como la teoría del colonialismo propaga la alabanza del pasado y el menosprecio del presente, sus relatos tienen su origen en una referencia precisa al México actual sobreponiendo la topografía concreta de la Ciudad con otro elemento

---

31 Arizpe en una entrevista con Carballo, citado en Emmanuel Carballo: *Protagonistas de la literatura mexicana*, México 1986, p. 191.

imaginativo. En su *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, título y subtítulo revelan el procedimiento de la experiencia fantástica de la Ciudad:

Por el aire vino, por la mar se fue.  
Leyenda de la Plaza Mayor, luego Plaza de  
Armas, hoy de la Constitución, llamada  
generalmente Zócalo.<sup>32</sup>

El duende del lugar penetra en la fisionomía actual de México confiando una realidad legendaria, mágica e histórica a sus calles. Ramón López Velarde, otro representante de la retrospectiva criolla, cumple con el postulado de prolongar hacia el pasado la reivindicación de lo propio escribiendo su poema encomiástico "La suave Patria". El poeta no excluye la capital cuando canta a la "impecable y diamantina Patria". Su amor y creencia en la grandeza de México se muestra en su exhortación final: "sé siempre igual, fiel a tu espejo diario".<sup>33</sup> Posteriormente Octavio Paz se opondrá a la rigidez histórica de Velarde.<sup>34</sup> Pero el espíritu dominante de la época exige esta referencia al pasado. Alfonso Reyes le dedica a este retorno a los orígenes su ensayo *Visión de Anáhuac* del año 1915. Celebra la belleza del Valle de México, menciona la vegetación y describe la vida civilizada y armoniosa de la capital, dominada por el Palacio. La mirada nostálgica de Reyes abarca todo lo que antes fascinó a cronistas como Cortés o Bernal Díaz. Las citas que hace al respecto son reveladoras. Reyes recuerda su país como un nativo pero lo descubre - al igual que los cronistas precedentes - como un extranjero. Su intención es expresar el asombro frente a la riqueza cultural de México, como si la contemplaría por vez primera y con los ojos de un viajero español. Esta disociación de la perspectiva sigue un plan cuyas implicaciones educativas se mencionan al final. Los testimonios históricos y las citas que estructuran el texto<sup>35</sup> manifiestan la voluntad del ensayista de revivir el pasado a la manera

- 
- 32 Op. cit., México 1985, p. 49. Otros libros de De Valle-Arizpe que evocan la época virreinal son: *Del tiempo pasado*, Madrid 1932; *Virreyes y virreynas de la Nueva España* (primera y segunda serie), México 1933; *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México 1946.
- 33 López Velarde: *La suave Patria y otros poemas*, México 1979, pp. 156 s.
- 34 Octavio Paz: *Las peras del olmo*, México 1974, p. 74.
- 35 Una documentación de las citas que hace A. Reyes se halla en James Willis Robb: "En busca de la región más transparente del aire de Alfonso Reyes", en *Escolios* 4 (1979), pp. 13 - 24.

de los cronistas: haciendo de México una utopía del Viejo Mundo.<sup>36</sup> Bajo los dictados de una cultura criolla, Reyes define la realidad urbana anclándola en el pasado heroico de la Conquista. Y esto no sólo en un sentido romántico como lo sugiere una alusión al poeta Keats, sino en un sentido de interacción entre el presente y el pasado. Reyes piensa en un principio de "intra-historia" como Unamuno lo presupuso para la renovación de España<sup>37</sup> y como ahora el reformista mexicano lo recomienda a sus compatriotas. Así "la región más transparente" que el ensayista quiere presentar<sup>38</sup> se compone de recuerdos que se mantienen hasta el presente. De este modo el esplendor histórico de los tiempos aztecas adquiere un valor actual:

Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese [...], nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa; esfuerzo que es la base bruta de la historia (p. 34).

El pasado glorioso de Tenochtitlán recibe en la actualidad una función renovadora, dado que "la emoción histórica es parte de la vida actual" (p. 34). Bajo este plano, resulta lógico el que Salvador Novo re-escriba el tratado de Balbuena, titulado ahora *Nueva grandeza mexicana* (1946). Novo imita su modelo siguiendo la trama de sus argumentos y refiriéndose además a la situación de los paseantes en el diálogo de Francisco Cervantes de Salazar. Nuevamente las citas estructuran el texto y evocan el glorioso pasado de la capital. Pero al repetir una escenificación eficaz de la admirable capital, no todo lo que los amigos encuentran en su paseo se integra en su imagen ideal de la Ciudad. Mientras buscan un ejemplo sobresaliente para el "origen y [la] grandeza de edificios", su reacción frente al "noble" Palacio de Minería es ambivalente. El lugar arquitectónico carece de unidad estilística y además sufre las modificaciones de una política de poco alcance:

Frente a la pureza de Minería - pureza neoclásica -, el italianizante Palacio de Comunicaciones no pareció a mi amigo tan bello, ni el vecino Correo. Dio a ambas de obras bárbaras de un porfirismo ciego ante la validez de la tradición arquitectónica mexicana, hija renacentista, pero directa [...] de la española, y no necesitada, para evolucionar biológicamente, de

---

36 Véase Alfonso Reyes: "Utopías Americanas", en: *Obras Completas*, tomo XI, pp. 95 - 102. También Henríquez Ureña: *La Utopía de América*, Caracas 1978, pp. 3 - 8.

37 Véase p. e. Unamuno: "La tradición eterna", en: Unamuno, *Ensayos*, Madrid 1966, tomo I, pp. 23 s.

38 Alfonso Reyes: "Visión de Anáhuac", en: *Obras Completas*, México 1956, tomo II, p. 13.



los injertos anafilácticos, postizos y por ello rápidamente desechados y sin arraigo, de los estilos europeos que propagó un siglo XIX culminado [...] en la Torre Eiffel, y culpable de que se fabricaran en México casas con mansarde y techos inclinados de lámina repujada para recibir la nunca advenida decoración de la nieve.<sup>39</sup>

Novo no pierde oportunidad para observar una diversidad desorientadora de estilos en la arquitectura de la Ciudad. La urbanización moderna no sólo destruye bosques y jardines, sino que además produce una alienación de los habitantes. La buena tradición mexicana llega a la posteridad valiéndose de un mestizaje de proveniencia española. Dos peligros se presentan en la arquitectura de la capital poniendo trabas a un desarrollo orgánico y unificador de México. El primero se debe a la ya mencionada historia porfiriana con su afán afrancesado, el segundo reside en la pérdida de individualidad. La conocida trinidad de la arquitectura moderna traduce esta falta de una conciencia propia en las iglesias, los palacios porfirianos y los rascacielos. La arbitrariedad de la arquitectura resume en sí otra heterogeneidad que impide a México definirse como nación homogénea: "convivimos hoy en México gentes que añoran la Colonia, que suspiran por don Porfirio, y que se enorgullecen de alojarse en un rascacielos" (p. 254).

En contraposición a su grandioso origen, México se ha vuelto hoy una Ciudad sin palacios (p. 255). La nueva grandeza aludida en el título sólo se halla visiblemente en unos cuantos lugares resistentes a la urbanización moderna. De aquí resulta la tarea mexicana de: "sobrevivir a costa de transformarse" (p. 256). Como A. Reyes y Velarde, Salvador Novo opone a la dinámica moderna de una transformación desarreglada un constructo histórico de un pasado renovado. Aquí reside otra grandeza no visible que se comunica prolongando un concepto tradicional de urbanidad. Como en la antigua Ciudad de los palacios la vida privada estaba relacionada con una unidad municipal en la cual el templo de los dioses, el mercado y el palacio del emperador se completaban mutuamente<sup>40</sup>, esta misma dialéctica entre la vida privada y la vida colectiva deberá ordenar los procesos sociales en la nueva Ciudad. Si actualmente la heterogeneidad mental y arquitectural caracteriza la vida urbana, la disociación y enajenación inminentes se superan gracias a la "cooperación" entre experiencia individual y función pública (pp. 260 s.). Con S. Novo, el problema de la disociación mental y social vuelve a ser un problema de importancia esencial. Su enfoque modernista consiste en definir

---

39 Salvador Novo: *Antología. 1925 - 1965*, México 1979, pp. 246 s.

40 Aquí revive el constructo unitario de la sociedad azteca. Véase también Reyes, op. cit., p. 19.

la Ciudad por su variedad y movilidad. Pero su comprensión modernista de la capital no le impide a Novo hacer uso de una perspectiva retrógrada. Para fundar la coexistencia unificadora de lo heterogéneo, Novo perpetúa la historia. La intra-historia todavía tiene su validez al dotar a toda la Ciudad con un sueño común - sin considerar ni etapas históricas ni contrastes:

Bajo los techos de aquella ciudad; en el llanto del recién nacido, en el beso del joven, en el sueño del hombre, en el vientre de la mujer; en la ambición del mercader, en la gratitud del exiliado; en el lujo y en la miseria; en la jactancia del banquero, en el músculo del trabajador; en las piedras que labraron los aztecas; en las iglesias que elevaron los conquistadores; en los palacios ingenuos de nuestro siglo XIX; en las escuelas, los hospitales y los parques de la Revolución, dormía ahora, se perpetuaba, se gestaba, sobrevivía, la grandeza de México (p. 267).

S. Novo cree en la "esencia inmortal" de la capital. En su libro *México, imagen de una ciudad* (1967) - una serie de comentarios poéticos con fotos de Pedro Bayona - la técnica de asociar los cambios decisivos de la capital con el fondo invariable de su alma se percibe desde las primeras hasta las últimas páginas. A pesar de las diferencias que hay entre la ciudad lacustre y la capital moderna de los automóviles, una disposición mental de los habitantes da vida a lo que el autor llama la "imperecedera ciudad".<sup>41</sup> El "panal inmenso" de la Ciudad no pone trabas a la continua producción de "la miel de su grandeza" (p. 27). Moralmente - en la esperanza de los pobres y humildes trabajadores (p. 27) - y étnicamente - en la preservación de su ser prehispánico y mestizo (p. 103) - se da a conocer una continuidad hasta en las mudanzas de la capital. La destrucción de los palacios y de las ruinas ha sido total, pero todavía se puede alzar la vista para "contemplar las nuevas pirámides de cristal y aluminio" (p. 38). S. Novo está convencido que lo moderno y lo tradicional no se excluyen. Hallan su fuerza de integración en un mestizaje común que S. Novo reduce aquí al elemento más abstracto de la intra-historia:

---

41 Op. cit., p. 14. - S. Novo escribió toda una serie de crónicas de México en las cuales destaca el interés del autor por los fenómenos actuales y a la vez históricos: *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*, México 1964; *La vida en México en el período presidencial de Manuel Avila Camacho*, México 1965; *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*, México 1967. - *La ciudad de México del 9 de junio al 15 de julio de 1867*, México 1967; *México. Fotografías de Rodrigo Moya*, México 1968; *Un año, hace ciento; la ciudad de México en 1873*, México 1973.

Cambia [scil. la capital] su rostro: pero al impulso de un corazón inalterable que le dio el ser, la vida, desde hace seis siglos. Y desde aquel remoto origen, su sino ha sido el de desposar las mutaciones de su espacio con el transcurso del tiempo: cambiar su forma; pero no su esencia (p. 37).

## V. Ciudad amorfa y sin memoria

La capital tiene una memoria que funciona como garante de un mestizaje unificador. En las últimas décadas de nuestro siglo, con el conocido desarrollo de México en una megalópolis sin forma ni carácter, la fe en una fuerza organizadora resulta cada vez más difícil. Arturo Azuela siente la nostalgia de un mundo perdido e ideal, pero considerando las transformaciones que ha sufrido la Ciudad de México en los últimos años, reconoce su muerte.<sup>42</sup> La continua destrucción del pasado se debe a la falta de planificación, visible en el desorden humillante de los barrios marginados. Esta destrucción produce un vacío todavía extraño a Reyes o a Novo: "Al caminar por la ciudad, hay momentos en que no hay donde apoyar un solo recuerdo". La Ciudad se convierte en un lugar devorador que confronta a sus habitantes con lacras sociales que son: "analfabetismo, carencia maternal, atropello causado por el poder dominante (ejército, gobierno, grupos financieros), violencia, alcoholismo, abandono espiritual".<sup>43</sup>

Los cambios inhumanos ponen al descubierto una moral bárbara a la que Agustín Yáñez dedica su novela *Ojerosa y pintada* (1959). Su visión urbana no comparte más las esperanzas de antes que veían a la Ciudad como el posible lugar de un estado cultural superior. La cita de López Velarde, que Yáñez emplea tanto en el título como en el epígrafe de su novela, se convierte en una reminiscencia irónica y vana. Y cuando al final el viejo general revolucionario muere exhalando sus últimas palabras: "grandeza ... México", la idealidad evocatoria de México desaparece definitivamente con él. "La vida

---

42 Arturo Azuela: *Un tal Salomé*, México 1975. Véase también el artículo de Isis Quinteros: "El mundo que parecía ser nuestro", en: *Texto crítico* 34 (1986), pp. 105 - 117.

43 Citado en Quinteros, op. cit., pp. 105 y 116.

es irreversible y fatal" reconoce uno de los protagonistas.<sup>44</sup> La desilusión afecta a los personajes confrontándoles con la ruptura insuperable del pasado:

El crecimiento enorme de la ciudad, sin ton ni son, ha hecho de México un conjunto monótono y vulgar. Miren: qué casas, y así uno puede recorrer kilómetros y kilómetros. Todas cortadas por el mismo patrón. Antes, cuando la ciudad era pequeña, bastaba dar unos cuantos pasos para encontrar un edificio soberbio, que llamaba la atención. Por algo se la llamó la ciudad de los palacios (p. 78).

Las citas de la novela no sirven sino para acentuar la oposición entre pasado y presente. La continuidad es sustituida por discontinuidad. Yáñez escogió para su novela una estructura que expresa el movimiento desordenado y arbitrario de la Ciudad. En un collage de escenas cortas nos presenta a un taxista que conduce un gran número de pasajeros: pobres, ricos, malos, buenos, comerciantes, artistas y políticos. Dentro de esta variedad de personas y opiniones se da a conocer una sola experiencia del ser colectivo, que el "historiador", "filósofo", "confesor", "juez" y "profeta" de la segunda parte de la novela comenta con un tono sarcástico. Esta figura - muy parecida en su mítica capacidad visionaria a Lucas Macías en *Al filo del agua* - anuncia la "verdadera" historia de la Ciudad "cada vez más grande, más turbia, más difícil de comprender" (p. 108). Para cumplir con su tarea recurre a una "filosofía del canal", que en un "panorama subterráneo" abarca todas las trivialidades y vanidades de la vida urbana (p. 109). Si la vida, según una metáfora de Jorge Manrique, es un río que desemboca en el mar, Yáñez deforma esta imagen (p. 105). Su filósofo hace referencia a los ríos de deposición, dando de esta manera expresión a su idea de una nivelación desilusionante de los seres humanos:

allí la corriente arrastra los desperdicios fisiológicos del presidente de la República y del arzobispo juntos, igualados con los de los infelices presos soterrados en la penitenciaría, con las de las actrices más cotizadas [...] (p. 109 s.).

Un nihilismo cínico destruye las ideas de grandeza por ficticias que sean. Cabe destacar que el profeta predica el axioma bíblico según el cual todos los hombres son iguales frente a Dios. Pero en el conceptualismo del desagüe, la igualdad pierde todo valor de una justicia divina. La igualdad se reduce a un efecto puramente fisiológico. Así como el desagüe hace nula la nobleza del

---

44 Agustín Yáñez: *Ojerosa y pintada. La vida en la ciudad de México*, México 1985, p. 61.

hombre, el canal arrasa consigo lo sobresaliente de la Ciudad. La ley de la mudanza ha dejado tristes huellas en el canal subterráneo:

sitios, edificios que desaparecen y son sustituidos por otros mejores o peores, según las épocas, y me llega la misma tristeza del desagüe: cuántas casas, cuántos palacios, iglesias, plazas, calles, monumentos cargados de recuerdos, de historias públicas y privadas he visto desaparecer, de un día para otro (pp. 114 - 115).

La experiencia urbana culmina en el desengaño barroco. Todo el mundo subterráneo se vuelve "polvo, sombra y nada" (p. 115). Finalmente la inestabilidad de la Ciudad es motivo para el profeta de hacer una "interpretación escatológica" (p. 117). Contempla las aguas negras como si leyese las páginas del Apocalipsis (p. 114). La memoria perdida de la Ciudad ha causado su propio ocaso y limita la existencia urbana a la vida desesperada de las ciudades perdidas.

En lo que concierne a la atmósfera opresiva de la Ciudad, Carlos Fuentes tiene mucho en común con Agustín Yáñez.<sup>45</sup> También el autor de *La región más transparente* (1958) o *Agua quemada* (1981) no deja de remitirse a la Ciudad abominable. México, según él, es un centro de miseria económica y moral. Como lugar del caos, del desconcierto y de la enajenación, la capital refleja la realidad social del país. Del mismo modo que Yáñez, Fuentes ha recurrido a una estructura narrativa especial para dar una forma expresiva a la complejidad desconcertante de la Ciudad. Con ayuda de citas textuales, enumeraciones, reiteraciones, digresiones filosóficas, políticas o ideológicas, y finalmente con una poligrafía que mezcla lo narrativo, descriptivo y poético, Fuentes formaliza la oprimiente pluralidad de la capital. La multiplicidad de facetas se reduce, como en Yáñez, a unas cuantas características de la vida urbana. Los valores que destacan en la comunidad social, son cinismo, búsqueda de poder económico y político, esnobismo intelectual y desprecio por todo lo mexicano. "Qué le vamos a hacer." Con esta constatación de tipo leitmotiv a comienzos y a finales de la novela, la búsqueda de un sentido mexicano se lanza en medio del laberinto ciudadano. Las respuestas dadas en la tradición literaria, respuestas citadas por Fuentes en su novela, ya no tienen vigor. Ni Cortés, ni Bernal Díaz, ni Balbuena, ni siquiera Alfonso Reyes figuran como autoridad cuando se trata de integrar los miembros disyuntivos del ser mexicano.<sup>46</sup> Al igual que en Yáñez, el mentís a las citas se debe a una

---

45 Las afinidades, las subraya Antonio Marquet en su estudio "Ojerosa y pintada y la Región más transparente. Dos visiones de la ciudad de México en los años cincuenta", en: *Plural* 17 (1987), pp. 22 - 31.

46 Carlos Fuentes: *La región más transparente*, Madrid 1986, p. 396.

ruptura aparentemente decisiva entre pasado y presente. La novela *Agua quemada* evoca esta discontinuidad repetidas veces. La oposición de "antes" y "ahora" acompaña a una serie de experiencias que es provocada por las contradicciones de la misma capital: los palacios y los rascacielos, el orden y la anarquía, la pureza y la polución, la tranquilidad y el ruido, y por último la esperanza y la desilusión no permiten la percepción de una continuidad en la vida urbana.<sup>47</sup> Hasta en la experiencia del desagüe se establece en Fuentes un paralelismo temático con Yáñez:

Le daba vergüenza que un país de iglesias y pirámides edificadas para la eternidad acabara conformándose con una ciudad de cartón, caliche y caca. Lo encajaron, lo sofocaron, le quitaron el sol y el aire, los ojos y el olfato (pp. 72 - 73).

En *La región más transparente* se discuten diferentes modelos de supervivencia en una situación caótica. Una reacción al cambio brutal de la capital y la sociedad mexicana consiste en negar la historia e introducir un ánimo de lucro en el presente. Esta traición al pasado, es llevada a cabo por Robles, antes revolucionario. En cuanto financiero y magnate moderno obedece a una sola máxima: aumentar y justificar su riqueza personal. Defiende varias tesis capitalistas dado que el bienestar económico es su última pauta. No le importa buscar una conciencia propia de lo mexicano y solidarizarse con un movimiento colectivo capaz de cubrir las necesidades nacionales. Hasta propone imitar modelos extranjeros para crear una clase privilegiada de patrones y poseedores. El movimiento de la revolución se pervierte al quedar reducido con Robles a una verdad exclusiva:

Aquí no hay más que una verdad: o hacemos un país próspero, o nos morimos de hambre. No hay que escoger sino entre la riqueza y la miseria. Y para llegar a la riqueza hay que apresurar la marcha hacia el capitalismo, y someterlo todo a ese patrón. Política. Estilo de vida. Gustos. Modas. Legislación. Economía. Lo que usted diga (p. 393).

El que se opone a estas detracciones de una conciencia mexicana, es el intelectual Zamacona. El aboga por la penetración de un pasado en condiciones de resolver los problemas contemporáneos. El dinamismo ciego de Robles se pone en dudas mediante una postura de síntesis por parte de Zamacona. Definir el presente incluye conocer el pasado y hallar soluciones prácticas para los problemas actuales de México significa aplicarlas en compatibilidad con la "sustancia cultural y humana de lo mexicano" (p. 396).

---

47 Carlos Fuentes: *Agua quemada. Cuarteto narrativo*, México 1981, p. 51 y 71.

Un caso extremo de esta integración del mexicano y del pasado en la vida actual de la Ciudad, se presenta en la figura central de Ixca Cienfuegos. El protagonista reúne en sí el espíritu de la Ciudad adoptando rasgos de una entidad múltiple. En su figura revive el antiguo deseo de reanudar un pasado perdido. Lo prometido por el concepto de la intra-historia se realiza en las mutaciones de Ixca:

[...] Cienfuegos era, en sus ojos de águila y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vana y anónima [...], era los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros de tenzontle y las mansardas, era las casuelas de lámina y adobe y las residencias de concreto [...] y era todas las losas de todas las voces [...] (p. 546).

La transparencia personal de Ixca incluye la Ciudad de México con todo lo que contiene en espacio y tiempo. Como medio narrativo y ente plural, Ixca se hace cargo de reunir los fragmentos de varias vidas y de canalizar las visiones heterogéneas de la Ciudad hacia un centro mexicano extratemporal. El afán de Ixca de revivir la historia de México se concretiza sobre todo en su capacidad de incorporar en sus visiones los conceptos y símbolos de la cultura prehispánica. Al contemplar p. e. el Zócalo, Ixca abandona la escena de la acción actual para encontrarse nuevamente en el ambiente azteca.<sup>48</sup> Pero la supervivencia del pasado mexicano en la vida contemporánea de la Ciudad no se fundamenta en una experiencia estable. Siendo un ente onnisapiente, Ixca también representa un aspecto de fatalidad como lo sugiere su apellido Cienfuegos. Sus visiones históricas ya respiran un elemento de fracaso. La historia de México está llena de muerte fratricida o ritual y de traiciones. Son los héroes muertos y vencidos los que determinan la historia de México (p. 546). Además Ixca es un solitario en un mundo sin armonía (p. 169). Cuando pasea por las calles de la Ciudad, sabe que sus visiones aztecas permanecerán ilusorias porque no encuentran una correspondencia palpable o concreta:

En la cima de la aurora, Ixca Cienfuegos caminaba entre los miembros sin coyuntura del esqueleto de México, Distrito Federal, de la fortaleza roja de las Vizcaínas al témpano de cemento y baratijas de San Juan de Letrán [...] (p. 458).

---

48 El carácter indígena de Ixca y sus visiones aztecas se describen y se citan en Joseph Sommers: "La búsqueda de la identidad: *La región más transparente* por Carlos Fuentes", en: Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, México 1971, pp. 275 - 327, aquí p. 301.

Ixca reconoce que su intento de recuperar el pasado es infructuoso. Su concepto de identidad mexicana fracasa finalmente así como el idealista Zamacona, que da con una muerte sin sentido, y como Robles, que pierde su posición de alto cargo. Reorganizar la vida urbana y definir la nación mexicana, estas pautas se reducen aparentemente a una sola cuestión y a una infinidad de respuestas. Ninguna de ellas puede pretender ser verdadera. Zamacona lo vislumbra cuando descubre la multitud de verdades contenidas en las cosas (p. 396). Por eso tampoco Ixca puede decir que México no tiene memoria. "Todo vive al mismo tiempo" (p. 546). La pluralidad lleva consigo la nivelación de valores idealistas y del actuar egoísta o tecnocrático. La pérdida de la historia y de una verdad de orientación acaba por dar entrada a una expectativa apocalíptica. También aquí resuena el pesimismo de Yáñez, que parece fijar la ruinosa existencia de la capital: "Ciudad sin cabos - recuerdo o presentimiento -, a la deriva sobre un río de asfalto, cercana a la catarata se su propia imagen descompuesta" (p. 458).

## **VI. Conclusión: El reinado del anonimato**

En la historia de la capital ha confluído un conjunto de varias figuras y conceptos que se excluyen o relativizan mutuamente. Los diseños literarios de la capital que esbozamos aquí con rapidez, lo confirman. En el siglo XIX la utopía de la hispanidad cede el paso a la fe optimista de lo mexicano. A comienzos del siglo XIX la reorganización patriótica halla su continuación en la evocación de las ideas reprimidas de un nuevo mestizaje. Esta última creencia en un principio unificador se ve denunciada por las recientes descripciones desilusionadas, que descubren en México los fenómenos desintegradores de una megalópolis. En la Ciudad fuera de quicio, la urbanización, la masificación y la enajenización se convierten en experiencias idénticas debidas a una nivelación total. Resulta lógico que el tema del Apocalipsis urbano haya su entrada en la literatura y crítica de hoy.

Sin embargo, la perspectiva de la decadencia no constituye el punto final en el destino de la Ciudad. Al final de la novela de Fuentes, Ixca nombra en una obsesión enumerativa a todos los individuos que definen o constituyen un elemento de la identidad mexicana. Entre los personajes históricos que nombra figuran aquellos a los cuales se dirige de "tú". Esta masa indiferenciada que compone el tú anónimo, es portavoz de una mexicanidad sin nombre. Vive con sus "máscaras superpuestas" trazando una línea viva desde los tiempos precortesianos hasta nuestros días (p. 547). El tú anónimo ha de-



mostrado su capacidad para sobrevivir, pero su falta de nombre de condena a refugiarse en una ciudad que sobrevivirá como sus habitantes a pesar de sí misma.<sup>49</sup> Queda pues una esperanza metropolitana que rompe los lazos con la tradición. Sólo mediante las citas persisten modelos precedentes de la grandeza mexicana. Perdieron su fuerza persuasiva para retrotraer el destino de la Ciudad a un principio anónimo de la masa que con sus máscaras desmiente una individualidad particularmente mexicana. El lugar mismo lo expresa, como Fuentes lo hace ver en *Agua Quemada* :

El lugar. No tuvo nombre y por eso no tuvo lugar. Otras colonias fueron nombradas. Esta no. Como por descuido. Como si un niño hubiera crecido sin ser bautizado. Peor tantito: sin ser nombrado siquiera. Fue una como complicidad de todos. ¿Para qué nombrar este barrio? (p. 97)

"La máscara del anonimato" (*La región*, p. 59) no puede garantizar más una vida humana. Pero en ella se vincula una última esperanza que es formulada por el intelectual Zamacona. Se trata de hacer de una debilidad una bendición. La historia de México lo ilustra, y la literatura que limita el pasado a la mera cita lo indica: "La derrota de México [...] nos lleva a la verdad, a los valores, al conocimiento de las limitaciones apropiadas para el hombre de cultura y buena voluntad."<sup>50</sup>

El pasado ya no es una autoridad que salva a la capital. En lugar de esto se trasmite en él un elemento del anonimato que es víctima del ocaso y que pide su supervivencia mediante un llamamiento moral.

Lo que se perfila en las novelas de Yáñez y Fuentes, hoy día se pone de manifiesto con mayor insistencia en un género que recoge la tradición de la crónica. Las crónicas de México escritas por Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska dan voz a los sentimientos colectivos. Si Monsiváis critica el estado de morbilidad en México oponiéndose al paternalismo y presidencialismo de la clase dirigente<sup>51</sup>, persigue la idea de un avance civil que, esta vez, se comprende como movimiento popular y como democracia desde abajo. "El México de masas y desempleo" está llamado para tomar una conciencia cívica y para llevar a cabo lo que una política centralista y tecnocrática no logró realizar.<sup>52</sup> La literatura de la Ciudad y la crónica actual con-

49 Tal es también la conclusión a la cual llega Sommers en su ensayo, op. cit., p. 326.

50 Citado en Sommers, op. cit., p. 326.

51 Carlos Monsiváis: *Entrada libre*, México 1987, <sup>3</sup>1988, p. 13.

52 Carlos Monsiváis: *A Ustedes les consta*, México 1980, <sup>3</sup>1987, p. 76; Elena Poniatowska: *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México 1989; *La noche de Tlatelolco*, México 1971, <sup>46</sup>1988, p. 53.

cuerdan en este objetivo de valorizar la voz de los individuos debiles y sin nombre.<sup>53</sup> Nace finalmente una nueva y última utópia de la Ciudad que, después de las visiones hispánica, mexicana o criolla de los tiempos anteriores, busca su legitimidad en sentimiento de solidaridad entre el conjunto anónimo de los mexicanos.

---

53 El lo que concierne a la literatura testimonial y a la afinidad entre literatura y crónica, véase a Carlos Rincón: *El cambio actual de la noción de la literatura en Latinoamérica*, Bogotá 1978.

**SECCIÓN**  
**BUENOS AIRES**



David Viñas

BUENOS AIRES:  
FUNDACIÓN, ANTROPOFAGIA Y CONTINUIDAD

Si tuviese que trazar, hipotéticamente, una línea longitudinal desde el año de la fundación de Buenos Aires en 1536 hasta esta década final del siglo XX, a los efectos de insinuar un componente central, aludiría a la *antropofagia* que comenta Luis de Miranda en aquel momento inaugural.

Sobre todo que Miranda no sólo es un clérigo que funciona como Capellán junto a don Pedro de Mendoza, primer adelantado y fundador, sino que es el comentarista, en verso, de las carencias y padecimientos de los soldados españoles como consecuencia del incendio de la primitiva fundación por los indios humillados y exigidos en calidad de sirvientes.

Servidumbre, rebeldía e incendio por el lado de los indios, entonces, que si desembocan en hambre culminan en antropofagia entre los mismos españoles. Centro de gravedad, por consiguiente, de un drama que, en mi criterio, se va repitiendo desde el siglo XVI hasta el 1990 de Buenos Aires. Y que define mediante sus diversas inflexiones (sobre todo en la franja de la literatura), lo que podría considerarse la divisa mayor de mi ciudad.

Acortando distancias: aquella *dramaturgia fundadora* que, además de Miranda, fué comentada por el alemán Ulrico Schmidl, hoy se verifica no sólo en la despiadada represión producida entre 1976 y el 83 bajo la dictadura militar, sino en esa especie de obscena prolongación que se instaura entre una "cultura de fachada" y una tragedia disimulada en los sótanos del *Shopping center* de Viamonte y Florida: triunfalismo y sordidez podrían ser, por consiguiente, los emblemas de ese circuito diacrónico abierto en 1536.

Se trata, como vamos viendo, de una suerte de *coreografía urbana* que oscila entre lo institucional y lo clandestino, lo oficial y lo solapado, lo espectacular y lo silenciado. Dicotomía fundamental que va adoptando diversos matices e inflexiones en el plano simbólico.

Tanto es así que si la ciudad de Buenos Aires, incluso después de su segunda fundación en 1580, parece adormecerse en eso que suele llamarse "siesta colonial" que se prolonga a lo largo del siglo XVII y gran parte del XVIII, en el revés de trama de esa somnolencia aldeana, corresponde ir viendo "la multiplicación de los ganados" cuyos síntomas apenas si superan los rumores de la naturaleza.

Buenos Aires entre el 1600 y el 1750 no tiene el brillo cortesano que ostentan los viejos virreinos Habsburgo: en México y en Lima, se sabe, el *discurso colonial* va discurriendo entre las cortesanas, el barroco, el juego escolástico y los predomios mineros. Buenos Aires no tiene barroco, sutilezas ni minería; apenas si las vacas mugen, proliferantes entre los suburbios y los cardales.

Recién cuando esos vacunos se han transformado en millones y sus cueros en la única industria, Buenos Aires se va despegando de la modorra hasta convertirse en virreinato. Y en esta mutación desde ya que incide además de la *acumulación del cuero*, la inquietante expansión británica del siglo XVIII, así como la aburguesada racionalidad de los Borbones españoles.

Racionalidad borbónica que va definiendo los rasgos primordiales de un Buenos Aires como virreinato borbónico. Cuya emergencia cultural más notoria, lograda a través - lógicamente - del virrey *más iluminado*, será el "Teatro de la Ranchería". Fundación escénica que vendrá a corroborar - con su edificio y su final - ese itinerario dramático con que pretendo enlazar a 1536 y a 1990. Entendámonos: el primer teatro de Buenos Aires fué incendiado hacia el 1790 por quienes se oponían a la iluminación de la ciudad; en 1962 se produce algo similar: el teatro de la calle Rauch (entre Callao y Corrientes) también fue incendiado por quienes se oponían a cualquier "esclarecimiento" de Buenos Aires.

Si se focalizaría el emergente literario de ese momento, correspondería hablar de *Lavardén* quien, sobre el 1800, condensa la mayor producción simbólica en la poesía y el teatro: porque si su *Oda al Paraná* implica el primer poema vinculado al eje de la ciudad, *Siripo* es el drama que mejor sintetiza en esa circunstancia a los conflictos decisivos de Buenos Aires. Con un rasgo fundamental: la *oda* aparece frontalmente como una exhortación a que el gran río salga de su estancamiento y apunte hacia la movilidad. Inercia y movimiento son los extremos que tensan esa escenografía neoclásica que parece condenada a la decoración.

Pero lo que vibra por debajo de esa *monumentalidad* es la urgencia porque el río se abra ¿A qué? En el plano de lo concreto al "comercio libre", operación inaugural, y quizás insidiosa, que por esas fechas suponía, ante todo, el privilegio acordado al "negocio de mayor movilidad", es decir, al comercio de esclavos. Benemérita actividad a la que estaba íntimamente vin-

culado Lavardén por sus compromisos comerciales con Tomás Romero, el mayor negrero rioplatense de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. De donde se puede inferir, quizás, al recorrer los ejemplares polvorientos del perdido periódico del Buenos Aires de entonces, el *Telégrafo Mercantil, Rural, Político e Historiográfico del Río de la Plata* entre 1801 y 1802.

La poesía inicial porteña, como se ve, parece balancearse entre una fachada ornamental y un trasfondo abyecto. Y así como en los alrededores del 1800, Lavardén sintetiza una serie de signos de la cual es su emergente y condensador, dibujando un ademán que parece preanunciar esa frase de Borges que insinúa la definición del *tango esencial* de cada "generación" como una necesidad de lectura, irónica, de la íntegra colección de *El alma que canta*. Correlativamente, el "tango esencial", en corte sincrónico, de la producción simbólica adscripta al Buenos Aires revolucionario de 1810, se constituye a su vez, sobre dos textos muy discutidos de Mariano Moreno: la *Representación de los hacendados* y el *Plan de operaciones*. Y en este caso los emblemas se articulan entre la máscara y el don: porque si el *encubrimiento* se nos aparece como residuo del vasallaje colonial respecto de Fernando VII (en virtud de necesidades tácticas de la coyuntura histórica), el *reconocimiento* entretelado con el "don" que se les otorga a los esclavos que entraban al servicio de la revolución, suponía una ampliación de la base social subversiva y, al mismo tiempo, el procidad. Por más de una razón, esta renovación del perfil porteño lo fue situando a Moreno, cada vez más hasta su exclusión y su exilio, en medio de la secuencia de la *izquierda revolucionaria* de 1810 que a nivel latinoamericano, implica también a "exiliados" como Hidalgo, Morelos, Sucre, Monteagudo, Artigas (con la secuela de símbolos que aluden, desde ya, a las respectivas ciudades).

Podría enunciar así: "el tango esencial" que alude al Buenos Aires de 1850 es, ineludiblemente, el *Facundo* con el interjuego lúcido en sus mejores momentos, entre la constelación urbana y la rural. Inscripto, a su vez, en el período sarmientino que va del 1845 al 1852 y que se articula entre *Recuerdos de provincia*, los *Viajes*, *Campana en el ejército grande*, *Argirópolis* por supuesto, hasta recalar en la polémica con Alberdi.

Trayecto que en su núcleo, se juega entre el ahorro y el despilfarro, la salud y la locura, hasta entrecerrarse, notoriamente, entre lo civilizado y la barbarie. Dualismos que si por una vertiente se nexan con la práctica de lo ensayístico en conjunto de lo ficcional, por el otro lado le permiten a Sarmiento proponerse como paradigma en polémica con Facundo. Dicotomía crítica pensada que valida el *urbanismo victoriano* en detrimento de la "ruralización americana".

Por cierto que este pivote dramático (que impregna y define, en un nuevo corte sincrónico, a los miembros de la llamada *Generación del 37*) encuentra

su culminación simbólica en relación a Buenos Aires en la *Amalia* (1851 - 1855). Brevemente: la novela de Mármol puede ser leída como un "drama óptico" desde la mirada violadora de Rosas que se contrapone a los ojos descifradores del antagonista Daniel. Ambos, en esta perspectiva, pueden ser analizados como proyecciones del narrador omnisciente y consabido del siglo XIX; y como Rosas y Daniel operan en función de deducciones a lo Sherlock Holmes (frente a un par de doctores Watson encarnados recíprocamente, en el consul inglés y en el francés), se podría decir que a la típica novela burguesa del 1850 sólo le queda como alternativa textual la novela policial. Así como a Daniel no le queda otra alternativa - en su juego de dos paños - que trocarse en un *flâneur* que, como conoce minuciosamente a Buenos Aires, realiza las reuniones de su "sociedad secreta" destinada a la liberación de la ciudad, en contraposición a la sociedad oficial, en un lugar tan clandestino como es el quilombo de la calle Cochabamba.

Se podría abundar. Pero para tratar de proseguir con el seguimiento de mi hipótesis: en Cambaceres, paradigma simbolizador del 1880 porteño, la pareja ciudad institucional/ciudad clandestina se verifica en lo que va desde el espacio del *Club* en dirección a la *garçonnière* del protagonista de *Sin rumbo*. Así como la prolongación de ese interjuego fundamental se enhebra con la antinomia *genealogía/prontuario* que al dilatarse en la década Roca-Juárez Celman produce la dualidad *Don*/"alias", coreografía resuelta entre *gentlemen* y ladrones, algunas de cuyas declinaciones pasan por el lombrosiano *Hombre de empresa* o a través de *Los ladrones de Buenos Aires y su manera de robar*.

Incluso, y a los efectos de matizar este itinerario porteño, se podría insinuar, que en función de la dialéctica histórica mayor, el tramo simbólico que va de 1880 al 90, de *La gran aldea* hasta *La Bolsa* puede ser entendido como una introducción a la Ley de Residencia de 1902: el "otro" será el inmigrante europeo convocado desde la constitución de 1852 que, al no poder convertirse en exitoso ha caído en la cárcel o en la enfermedad, y que apenas si le queda convertirse en *merodeador* de los "barrios altos" de Buenos Aires o, paródico, en un loco que se limita a imitar a los "picos de oro" de la *gentry* liberal.

Dando un paso adelante: el recinto urbano simbólico del escritor sobre el 1900 es la *Torre de marfil*: si bien adquiere diversas inflexiones al jugar en torno a una "altura lujosa" enfrentada a un contexto agresivo, la ecuación que predomina es la de Lugones con *Las montañas del oro* (1897): la altura adquiere aquí una dimensión geográfica, a la vez que lo ebúrneo decorativamente se endurece en oro. Por un lado. Porque por el otro flanco condensa las señales que Lugones pone en juego en esa "Exageración Jacobina" que sirve de título a su revista de esos años llamada *La Montaña*.



Ahora bien, el doble diapasón que surge de ese *lugar* poético alude, al mismo tiempo, a un auditorio concreto de la ciudad en simetría respecto de otro auditorio ideal: se trata, hacia arriba, de los dioses con quienes Lugones se tutea en una especie de plegaria; hacia abajo, el mensaje lugoniano apela a "las masas", y son las órdenes que se desploman desde la cima de las montañas las que van dibujando el típico espacio urbano del arrabal.

Podría inferirse quizás, el circuito que ese ademán autoritario va recorriendo a lo largo de ese paradigma del 1900 porteño que es Lugones desde *Las montañas del oro* hasta el *Roca* (1938). El "orografismo" va resultando constante, aunque en la inversión de 180 grados que marca la dirección de Lugones al desplazarse desde los arrabales simbólicos hacia los "auditorios privilegiados" del teatro *Odeón* y del teatro *Coliseo*.

1924, en este itinerario personal lugoniano, se me aparece como el eje: es el año de su *Discurso del sable*, que a partir de su coloración musoliniana, resuena a precursor, como apertura del tono fascista en el cada vez mas polarizado espacio urbano porteño. Entonación inquietante que se va organizando en esa serie enfática que se abre entre *La patria fuerte* y *La grande Argentina*, en 1930.

En medida relación con aquella fecha y esta entonación lugoniana, y a lo largo del momento yrigoyenista que se extiende del 1916 al 1930, se ponen en la superficie los dos emblemas literarios que inauguran la *simbólica moderna* de Buenos Aires: Borges y Arlt (como emergentes, también del vanguardismo argentino de los años 20). Borges enunciando una voz que si se recorta sobre la de Lugones, se va definiendo en virtud de la incidencia de Macedonio Fernández: la frontalidad lugoniana entra en crisis con Borges, y el énfasis orográfico se atenúa en lo confidencial; la "corporalidad viril" de Lugones se troca en una *literatura analgésica* que va implicando tanto la elusión de los textos como el escamoteo corporal.

Es en esta peculiar sustracción donde se puede escribir el talante urbano predominante en el primer Borges, en quien la andadura se sobreimprime con la escritura: *Fervor de Buenos Aires* (1923) resulta así en su dimensión revés/derecho, el conjuro de lo urbano central y canónico en beneficio de un arrabal cada vez más matizado en su iluminación y menos inquietante en sus escenografías y en sus habitantes. Por más de una intuición, el predominio de lo tangencial de Carriego irá predominando aceleradamente al respecto de la centralidad lugoniana.

En lo que hace a Roberto Arlt en esta misma coyuntura, corresponde insinuar, por lo menos, la polémica ruralista: *El juguete rabioso* de Arlt, tanto por su paideia urbana como por su lenguaje, valores y escenarios, se sitúa en el extremo opuesto del aprendizaje campesino del *Segundo Sombra*. Incluso, si por su versión del trabajo, el *Juguete* se antagoniza con la mitología del

trabajo materno instaurada por Sarmiento en *Recuerdos*, por su relación con el dinero polemiza con Lugones, por sus comentarios al sexo se aproxima al otro representante principal en ese momento (1926) que es *Versos de una* de César Tiempo, para quien la puta de origen inmigrante es la antítesis urbana del protagonista de Güiraldes.

Para ir entrecerrando esta hipótesis de itinerario simbólico urbano, habría, quizás que aludir al interjuego entre el "infierno" y el "cielo" en *Rayuela* de Cortázar de 1963: al fin de cuentas, su doble dimensión alude, mediatamente, al "despegue" desde la materialidad porteña en dirección a la espiritualización parisina. Ese viaje (además de culminar el itinerario tradicional desde el Buenos Aires de 1800 hacia "el centro del mundo"), pone nuevamente en escena el vaivén tan reiterado entre la cultura decorativa de fachada y la "miserable dimensión del contrafrente".

Rodolfo Walsh, en este orden de cosas, aparecerá como el emergente principal del corte sincrónico que se da en Buenos Aires desde el 1976 hasta el 1983: incluso su desplazamiento desde "el juego policial" (más o menos vinculado a Borges), en dirección a un documentalismo despojado de adjetivos, vendría a corroborar, desde una inflexión inédita en la que la heterodoxia llevada hasta el límite pone en escena la inexorable sanción, la polarización primordial de Buenos Aires.

Así como, por ahora, ya en 1990, se enfrentan, polémicamente, el *Shopping* Bullrich y el albergue Warnes; dos dimensiones: shopping y albergue que reactualizan una vez más la dialéctica dramática que, me parece, va sintetizando al máximo los emblemas de Buenos Aires.

Dieter Reichardt

## LITERATURA DE BUENOS AIRES

La incorporación decisiva de la ciudad como escenario, a la vez que mediador, de las peripecias de unos personajes que por su extracción y modalidad están intimamente vinculados a ella, hasta el punto de resultar muchas veces incomprensibles fuera de este marco, podría remontarse a la última década del siglo pasado y la primera de este. En estas novelas - de Cambaceres, Martel, Podestá, Sicardi, etc. -, ya se vislumbran los conflictos debidos al crecimiento urbano, o incluso ya se articulan con nitidez si se recortan estos productos de un naturalismo vernáculo sobre la vertiente costumbrista de apenas una década antes. Sea en *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López, o hasta en las *Memorias de un vigilante* (1897), de Fray Mocho, Buenos Aires era todavía

un mundo exclusivamente cerrado y local, reducido a las dimensiones de un barrio donde todo estaba cerca, donde todos se conocían y participaban, en una pegajosa intimidad, de la vida del vecino, donde cada uno estaba obligado a desempeñar un solo papel en una sola y única situación (Sebreli, p. 20).

El avance del marco urbano y de la percepción de cambios fundamentales en la vida social hacia un primer plano de interés, fuera de estar condicionado por las realidades, hunde también sus raíces en la historia de la literatura europea del siglo XIX - Victor Hugo, Balzac, Zola, los hermanos Goncourt, Jules Laforgue, Charles Dickens - a la que con cierta sumisión discipular se ciñe por entonces la argentina, si exceptuamos quizás esta obra singular que es *Libro extraño* (1891 - 1902, 5 tomos) de Francisco Sicardi.

De todos modos - y no importa gran cosa si intermediaban modelos foráneos o no - Cambaceres o los autores del *Ciclo de la Bolsa* supieron reconocer, en sus primeros gérmenes, el cambio que empezaba a desarrollarse. No obstante, habrá que esperar hasta los años de la primera presidencia de Yrigoyen, desde 1916 en adelante, para que surja algo que provisoriamente lla-

maría "discurso literario urbano" para dejar constancia de que también, hasta cierto grado, el público lector es un elemento constitutivo de la literatura urbana. (Hacia 1914 se consigna una tasa de analfabetismo del 35 %, sobre el 53,5 % de 1895 y el 77,9 % de 1869.) En ese sentido es importante insistir en la influencia de las publicaciones literarias periódicas, sobre todo a partir de 1917 (con *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado*, *La Novela del Día*, *La Novela Universitaria*, etc.), que por el módico precio de 10 centavos dieron a conocer la producción de muchos escritores nacionales.

Es entonces sobre esta base social y económica de la constitución de un público lector cotidiano junto a la del escritor profesional, a partir de la promulgación, en 1910, de la ley de propiedad literaria, que empieza a originarse este discurso literario de Buenos Aires que como ya lo señaló Angel Rama, adquirió, en todo el continente hispanoamericano, una extraordinaria densidad. (Y quizá una preeminencia tan agobiadora sobre otros discursos que se podría aventurar la hipótesis de que una de las novelas del campo, por antonomasia, el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, puede leerse como el exacto inverso de la novela urbana.)

Según Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (Capítulo, Nº 37), asume la presencia de la ciudad en los autores de la segunda década, diversas formas, más o menos uniformes y constantes, que de alguna manera resumen y agotan todas las posibilidades literarias y gnoseológicas de la temática urbana. Sumariamente descriptas serían las siguientes:

1. *el tema de la mala vida*, que asoma en Cambaceres y en algunos folletines de Gutiérrez y culmina con los cuadros rufianescos de Gálvez y Palazzo;
2. *la visión teratológica y misoneísta de la ciudad*, que se extiende en un amplio giro desde Sicardi hasta las formas de vanguardia que denuncian cierto sentimiento de incoherencia característico de la vida moderna;
3. *el cosmopolitismo y la ciudad-Babel*, que asume las formas de lo exótico en Blomberg (*El chino del Dock Sur*) o se singulariza en las descripciones de la emulsión étnica que se produce en el conventillo, como sucede en Pascarella;
4. *el mundo de los marginales*, de los desclasados y de los parias sociales, que opera a manera de centro de convergencia de casi todos los autores y cuya síntesis fructificará años más tarde en la literatura de Enrique González Tuñón (*Camas desde un Peso*);
5. *los estigmas de la ciudad*, un poco la forma englobante de ese universo típico que cultivan los naturalistas rioplatenses y en el que participan por igual la prostitución, el alcoholismo, las taras hereditarias, el conventillo, etc.;

6. *la visión mitológica del arrabal*, heredada de Carriego y retomada después por Jorge Luis Borges;
7. *la presencia de lo cotidiano*, del vivir sin sobresaltos en que remansa por entonces cierto sector de la clase media, tal como aparece en *Ciudad* de Fernández Moreno;
8. *la crítica risueña* de tipos y costumbres urbanas, como en las "Aguafuertes" de Roberto Arlt.

Si me atrevo a esbozar algunos de los hitos del desarrollo de la novela urbana, tendría que empezar con *El conventillo* (1917) de Luis Pascarella, subtitulada "Novela de costumbres bonaerenses". Es cierto que el conventillo hace su aparición ya en Cambaceres (*En la sangre*) y le dedican páginas o estudios enteros Roberto J. Payró (*Antígona*, 1885), Eduardo Wilde, Guillermo Rawson, Samuel Gache, etc. hasta Vacarezza, a partir de 1911, en sus sainetes. Pero Pascarella va más allá del pintoresquismo y de las tesis positivistas, sino en la mescolanza de un sinnúmero de personajes, desunidos por su sentimiento ya casi existencialista de vivir en una estación de tránsito, casi incomunicados por las diferentes lenguas y jergas que usan, se asoma un universo vertiginoso y caótico que da la sensación de que el mismo autor perdió la clave para descifrar su propia creación, o por lo menos de que desconfiara de las claves ideológicas suministradas por Sarmiento y sus seguidores, incluso del partido socialista, para poder señalar una meta colectiva.

Si el ejemplo de Pascarella sirve de pauta para fijar una vertiente de la literatura urbana, en cuanto a una mirada que no establece distancia sino interiorización (el paralelo sería indigenismo frente al indianismo), tendría que mencionarse en primer lugar todo lo que se va elaborando en el teatro bajo el rubro del "grotesco", al que David Viñas dedicó su estudio *Grotesco, inmigración y fracaso* reivindicando o, mejor dicho, rescatando la obra teatral de Armando Discépolo. La gama de figuras dramáticas de Armando Discépolo ofrece, según David, la siguiente secuela de alternativas reales para reemplazar la estafa del trabajo dignificante:

1. Inventar, 2. Robar, 3. Prostituirse (prostitutas, mantenidas, proxenetas, delatores o sirvientes), 4. Enloquecerse (o sumergirse en toda la gama de la imbecilidad), 5. Suicidarse, 6. Huir (concretamente o con la variante 'espiritual' de entrar a un convento), 7. Desquitarse del viejo inmigrante (p. 115).

Esta lista temática, mejor que el panorama que ofrecen Rivera/Lafforgue, permite discernir con cierta nitidez dos vertientes principales de la literatura de Buenos Aires. Una que prolonga la línea de Pascarella y del Grotesco, es decir la que revela las contradicciones insuperadas dentro del proyecto del liberalismo burgués y dependiente, y otra que busca, en alguna forma, aunque

sea con tretas y subterfugios especulativos, mistificadores, pasatistas, católicos, pietistas, estetizantes, etc., tapar estas contradicciones.

No quiero apabullar la audiencia con nombres y títulos de libros. Sin embargo, ya por cuestiones didácticas, debo continuar enumerando algunos ejemplos.

A la primera vertiente pertenece sin lugar a dudas Roberto Arlt, al fin y al cabo inventor también. Erdosain, el protagonista de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* no deja de experimentar ninguna de las alternativas, mencionadas arriba, y también su alter ego, Barsut, o su guía espiritual, el Astrólogo, tienen una trayectoria vital y social que se niega al constructivismo ideológico para encallar en un fracaso cuyo inverso sería el éxito de los militares ficticios - y a partir de la publicación de la novela ya muy concretos, como todos sabemos.

Debo mencionar también *La casa por dentro* (1921) de Juan Palazzo (1893 - 1921), libro único y desolado, que retoma, a veces con chispas de ironía, la constante del conventillo cosmopolita, con su cohorte de buhoneseros, prostitutas, enfermos incurables, etc. El conventillo de Palazzo (!) es un mundo brumoso y dual, "luminoso y sombrío", paradigma de una miseria frente a la cual se eleva como única respuesta el sufrimiento del artista espectador.

Otro libro extraordinario por la correspondencia íntima entre la forma discursiva y el contenido es *El matadero* (1921) de Ismael Moreno. Las peripecias del relato están centradas en torno a las huelgas de los frigoríficos de Berisso, de 1918. El tono de Moreno es marcadamente panfletario, pero al mismo tiempo crea un clima fantasmagórico y exasperado que se superpone al documentarismo.

La otra vertiente, la que deriva hacia soluciones que mantengan en pie por lo menos retazos del optimismo liberal y positivista, podría cifrarse en un libro de Manuel Gálvez que durante algún tiempo les sirvió a los escritores de "Boedo" de modelo. Me refiero a *Historia de arrabal* (1922), en que la "mortalidad femenina" - implícitamente evoca a la "inmortalidad macha" (David Viñas) propuesta poco después por *Don Segundo Sombra*, a la vez que el hampa y el crimen, que constituyen esencialmente el "arrabal" de Gálvez, sugieren la redención por el trabajo. Configuraciones semejantes encontramos por ejemplo en las novelas de Leónidas Barletta, *Vientres trágicos* y otros, mientras por ejemplo en los cuentos de Castelnuovo se sobrecargan de tal modo los infortunios que el único referente resulta ser el Job bíblico, *ma non troppo* una realidad concretamente reconocible.

Volviendo a *Historia de arrabal* que, por supuesto no define la totalidad de la cuantiosa obra de Gálvez, podríamos ver algunas estructuras temáticas que se prolongan en otros escritores. Así que con préstamos del existencia-

lismo de Camus, hallamos casos de "mortalidad femenina" en Eduardo Mallea o en Héctor Murena. En *Las leyes de la noche* la "carne doliente" de la mujer se salva mediante el milagro de un gancho en una pared. Si en la novela de Gálvez el arrabal llagado de crímenes y horripilantes relaciones sexuales se opone al barrio pacífico y "laborioso", encontramos este último elemento antitético en

las calles desganadas del barrio,  
casi invisibles de habituales,  
enternecidas de penumbra y de ocaso [...]  
donde austeras casitas apenas se aventuran

de *Fervor de Buenos Aires* de Borges.

Este, como emergente de una línea que esquemáticamente podría ubicarse en la vereda de enfrente de la literatura arltiana, no ofrece la solución del trabajo dignificante, como lo hiciera Gálvez, sino una solución dignificante por la mitología o la historia mistificada o, hasta por una violencia, que por ser "algo irreductible, innegable, algo dado desde siempre en la mutabilidad de las cosas" (A. Dorfman: *Imaginación y violencia en América*, 1970, p. 49), no es la sórdida violencia inherente - y explicable - a una sociedad como la argentina, sino una condena metafísica.

Si perseguimos esta línea mistificadora llegamos, dando algunos saltos a través de tres décadas del desarrollo literario, a una mistificación ya no de barrios sino de algunas casas, viejas mansiones de la burguesía, de las zonas deterioradas del Barrio Norte, de Belgrano, de San Isidro o de Barracas, como en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, en *Aquí vivieron* o *La casa de Mujica Lainez*, *La casa del ángel* de Beatriz Guido o algunas de las estancias decadentes de Mallea en *Las águilas* o *La torre*.

Frente a esta franja literaria existía otra que a la par de Arlt intentaba descifrar, digamos por la vía directa de las propias angustias y asombros - cierto que pocas veces, de los propios placeres - los entretelones y enigmas de una ciudad cada vez mas anónima, impersonal, desarreglada y, por rachas, engolada, pedante u oficialmente asesina. El ya citado Enrique González Tuñón, el farragoso Bernardo Verbitsky, Joaquín Gómez Bas, serían algunos que habría que mencionarles, o el viejo Leopoldo Marechal, no el grandioso mitificador de *Adán Buenosayres*, sino el perturbado autor de *Megafón o la guerra*. Pero son sobre todo los autores que surgen en los alrededores del deterioro y la caída del primer peronismo, como David Viñas, del lado de una izquierda sartreana, o Dalmiro Sáenz, digamos del lado de una rebeldía vernácula, mezcla de rezagos del anarquismo a lo Severino di Giovanni, el desparpajo de Omar Viñole y, cuando se lo tenía con Dios, quizá compartía convicciones con Leopoldo Marechal, los que producen obras literarias que

no ofrecen una visión de Buenos Aires sino la integran o invitan a una interiorización, sin escapatoria.

No puedo ahora ofrecer una decente caracterización escueta de dos obras literarias cuantiosas y, von perdón sea dicho, fundamentales. Sólo quiero remarcar, dentro del esquema esbozado, algún momento de los discursos literarios respectivos, que me parecen significativos. Creo que no haya mansiones prestigiosas y míticas al nivel de historia nacional. La casa que describe Dalmiro en *El argentinazo* (1983) fue comprada por la protagonista Catalina "con la plata que sacó vendiendo un moderno departamento de tres ambientes que perteneció a su madre" (11) y luego se describen las faenas de la restauración de esta casa que sí, adquiere su valor simbólico reforzado además dentro de una contextualidad cifrada en *La casa del ángel* de Beatriz Guido, lo cual establece la diferencia fundamental: allí se dispone - o se presume disponer - por vía hereditaria de la Historia, aquí esta H(h)istoria es algo por hacer. En el aspecto temático de la violencia, por ejemplo, también se realizan las diferencias. *Cosas concretas* (1969) se abre con una escena de invalidez y dolencias en que el heroísmo reside en lavar un hombre el cuerpo apaleado de su amigo, Bilbao, víctima anónima y no héroe histórico, como el Lavalle de Sábato. A la vez, en *Hay hambre dentro de tu pan* (1963) de D. S., la violencia es ejercida por un transvesti, un héroe, al fin, no apto para santificaciones, y el heroísmo de *El día que mataron a Alfonsín*, finalmente, es una parodia del heroísmo a partir de la novela de caballería.

Para cerrar: me fue sugerido el planteamiento: ¿En qué, pues, reside lo no-europeo de Buenos Aires? No niego que ese planteamiento pueda ser esclarecedor. Por otra parte, hay que preguntarse, ¿qué sabemos los europeos de Buenos Aires? ¿Qué podemos saber, si no siquiera en esta Biblioteca de Berlín se encuentran las obras de Sicardi, Pascarello, E. González Tuñón, Ismael Moreno o Palazzo? Leemos - me refiero a las traducciones al alemán, francés, inglés, ruso o sueco - Borges, Sábato, Mallea, Murena, Beatriz Guido. (Dejo del lado el caso especial de Cortázar.) Es decir, leemos o vemos sólo lo que han elucubrado los discípulos excelsos de Europa, lo demás no ha interesado todavía.

El planteamiento justo, a esta altura del siglo, pues, sería: ¿Qué visión tienen ustedes de su ciudad y cómo la han querido modificar, si han querido hacerlo, con su literatura?



**SEÇÃO  
SÃO PAULO**



Ivan Ângelo

## ENIGMA

Começo com uma constatação: não se escreve mais ficção sobre São Paulo. Já se escreveu muito, principalmente os autores do modernismo, década de vinte. A geração de 45 aprofundou-se na psicologia das personagens; a dos anos 50, na poesia. E os escritores que se formaram durante a ditadura militar de 64, ou imediatamente antes, falaram de São Paulo de modo apenas incidental, preocupados mais com algum tipo de gente que sofria em São Paulo do que com a cidade mesma, monstro devorador, enigma.

Por que isso? Creio que podemos trabalhar com a hipótese de que há aqui dois impasses paralisantes. Ou três.

O primeiro ocorre porque o paulista não consegue separar os papéis de colonizador e colonizado, de explorador e explorado que convivem nele - e que vêm desde a época colonial, desde o drama da fundação da cidade, quando os primeiros paulistas, os mamelucos, filhos de branco com as índias, eram o braço armado do colonizador português para a destruição do índio, caçando-o para escravizar ou exterminar. Nesse processo, o mestiço, o mameluco, é ao mesmo tempo conquistador e conquistado, o matador e o morto. O sociólogo baiano Teodoro Sampaio foi quem primeiro intuiu essa contradição dos primeiros paulistas e raciocinou sobre ela em *São Paulo de Piratininga no Fim do Século XVI* (1899). Oswald de Andrade coloca esse impasse de maneira poética: "Tupi or not tupi, that is the question" (Tupi era um dos principais grupos indígenas do Brasil).

O paulista é hoje um poderoso líder industrial e agrícola moderno porque o seu *eu* empreendedor, empresário, aventureiro, transformador da natureza, matou no passado colonial seu *eu* telúrico, "selvagem", nômade e harmônico com a natureza.

Falei em drama da fundação porque se debatiam no planalto de Piratininga, a partir de 1554, segundo Teodoro Sampaio, duas formas de tomada de posse da terra e substituição da cultura indígena pela européia: uma branda, culta, feita através da catequização dos "selvagens" no colégio do

padre Anchieta, que é a origem de São Paulo; outra violenta, brutal, feita através da escravização do índio ou a matança dos insubmissos e a fornicação desenfreada das mulheres indígenas praticadas na vila vizinha, Santo André, do conquistador João Ramalho. A violência venceu no planalto. Dos males, o pior.

Esse conflito não se esgotou no primeiro século de São Paulo. Continuou quando partiram os bandeirantes do recém-conquistado planalto para a conquista do resto do Brasil, para descobrir ouro, plantar fazendas e escravizar índios.

E mais recentemente, quem continua o papel do mameluco, do leva-e-traz são os médios comerciantes, proprietários, executivos, funcionários, a pequena burguesia enfim (onde nascem os escritores), todos de consciência pesada por explorar os de baixo e humilhados por serem explorados pelos de cima. Colonizadores e colonizados. Esse conflito mameluco paralisa a mão do escritor, enquanto ele não tiver cabeça e instrumental para transformar-lo em ficção ou análise.

Algun tempo atrás, desenvolvi a idéia de que a ditadura militar que se instalou entre 1964 e 1984 produziu no Brasil uma geração de escritores críticos, não-ingênuos, descrentes, desconfiados. Perdeu-se a inocência. O mundo ficou muito mais complicado. Por isso, as emoções de ufanismo ou do bairrismo, manejadas com os instrumentos do realismo, que serviram aos ficcionistas do passado para a interpretação de uma cidade como São Paulo, já não satisfazem. Com o modernismo de 22 os escritores descobriram, entre outras grandezas do Brasil, a grandeza de São Paulo. Na poesia, na prosa, revelou-se a metrópole em gestação, a passagem da economia agrícola tipo *plantation* para a industrial, as mil faces estrangeiras dos imigrantes que substituíram o trabalho escravo. Essa visão apologética aparece em Mário de Andrade ("São Paulo! Comoção de minha vida ..."), em Oswald de Andrade ("Não permita Deus que eu morra/Sem que volte pra São Paulo/Sem que veja a Rua 15/E o progresso de São Paulo"), em Alcântara Machado, Pagu e outros. É certo que louvaram o povo e insultaram a burguesia, mas hoje sabemos que não é tão simples assim. Insultar a burguesia já não resolve nem ameniza o conflito subconsciente do escritor de São Paulo, o conflito mameluco.

Foi preciso que o escritor deixasse de ser um prisioneiro do gosto da alta burguesia e da aristocracia nos séculos passados, foi preciso que ele deixasse de ser o funcionário público que era até a recente ditadura militar, quando rompeu com os governantes, foi preciso que visse queimar-se uma geração de talentos na fogueira da luta política para compreender que não basta cantar o povo e insultar a burguesia - e que nem é esse o papel do escritor. Hoje, além de sabermos que não adianta insultar os ricos por sua riqueza, ou pintar

o retrato dos coitadinhos explorados, ou acreditar que o Partido dos Trabalhadores chega ao poder e resolve tudo (como se acreditava que os marxistas resolveriam, ou que a honestidade e a boa vontade resolveriam, ou que o liberalismo resolveria, ou que o autoritarismo militar resolveria), sabemos que a atitude ufanista ou a iconoclasta na representação de São Paulo não vai levar o escritor ao coração da matéria. É preciso descobrir ângulos novos e novo instrumental para construir uma obra no mesmo nível de complexidade da cidade. E isso nos leva ao segundo impasse e talvez a um terceiro.

O segundo impasse paralisante é: escritor brasileiro não escreve sobre os ricos. Não conhece o mundo do grande industrial, do grande empresário, do aristocrata, dos finos salões. Por isso ou faz caricaturas ou transpõe uma visão "de fora", "de baixo", de espectador. Falta, no retrato da sociedade de um grande centro como São Paulo, mostrar como o rico é por dentro, como se estruturam seus valores, como se expressa seu *ser*. Temos, na literatura brasileira e especialmente na de São Paulo, toda a configuração do pobre e da classe média, mas não do rico, porque *não o conhecemos*. Nunca aprofundamos a investigação do comportamento de um milionário paulista, para sabermos por que ele se comove com uma coisa e não com outra, por que ri disso e não daquilo, por que acha uma coisa justa e outra não, como ele é com sua família, seus amigos, seus amores. Vai, nisso, até o medo de uma gafe, de não saber descrever o gosto do caviar, do *poire*, a posição dos talheres, os nomes e características de cristais, panos, óculos, aparelhos, molhos, barcos, o que está na moda ou fora da. Só pensamos no rico como defensor de seus próprios interesses/bens, daí a caricatura. Os escritores paulistas, se quiserem desvendar esse mundo e ampliar sua visão da cidade mais importante da América Latina, vão ter de abandonar seus preconceitos e ver com os olhos do poder, pensar com a cabeça do poder, sentir com as emoções do poder. O poder por dentro, sem medo ou vergonha de entrar para ver. Chega de estética ideológica, tipo Peceção. É preciso ir lá no fundo, ver como é para contar.

O terceiro e último impasse paralisante é a falta de tempo do escritor para se preparar para enfrentar o monstro. Mas tempo se faz, se se quer realmente, por isso este talvez não seja um impasse e sim uma incapacidade. Como, senão com muito estudo, pesquisa, andança, trabalho árduo, domínio do material, conhecimento da estrutura de pensamento e linguagem de explorados e exploradores, como conceber uma obra tão complexa como seu objeto? Que compreenda todos os círculos desse inferno? Que desvende as linguagens da cidade fazendo todos falarem, dos milionários aos mendigos? Como entender a mítica da cidade sem tentar compreender o que buscam nela quinze milhões de pessoas, exatamente ali e não em outro lugar qualquer? Tudo isso exige

muito trabalho, e os livros não pagam bem, há que fazer outra coisa para ganhar dinheiro, e essa outra coisa toma muito tempo ...

Mas que cidade é essa, o que a faz diferente, o que poderia estar nesse romance que não se escreveu? Vejamos.

Por exemplo: a maioria das pessoas veio de fora. Não há estatísticas muito seguras antes de 1940, mas na década de quarenta, 73 % das pessoas que moravam na cidade eram de outras cidades, estados, países. Nas décadas de cinquenta e sessenta, 60 % das pessoas vieram de fora. Na década de setenta, 51 %. Na de oitenta, estima-se em 53 %. Um dado de 1980 revela que havia 2.069 empresas estrangeiras na cidade. Por que essas pessoas todas foram para São Paulo e não para outro lugar qualquer? Que buscavam? Que encontraram?

Outro cenário: os "menores", crianças entre sete e dezessete anos, dois milhões e meio na cidade toda. O chocante é que uma grande parte delas, a maior parte, não estuda porque tem de ganhar dinheiro para a família, com trabalho inadequado, roubo ou prostituição. Sessenta por cento dos crimes na cidade são praticados por menores. Alguns livros falam desses meninos, mas somente da faixa marginal, de onde saem os Pixotes, os que assimilaram a violência e a esperteza como valores máximos, que usam armas para se igualarem aos mais fortes ou mais protegidos; com a arma já não se sentem desamparados, com ela disputam sua sobrevivência ou tomam o que julgam merecer e não têm. E os outros meninos, os que trabalham, produzem, e têm de deixar a escola por isso? Quem fala por eles?

Um ângulo insólito: a desordem. Em São Paulo inverte-se o lema positivista inscrito na bandeira do Brasil: Ordem e Progresso. Desordem e Progresso. Desordem foi a forma que milhões de pessoas encontraram para morar: favela é desordem, a invasão de terrenos é desordem (100 mil pessoas invadiram de uma vez um terreno no bairro de Guaianazes, em 1986, e as invasões continuam), as construções clandestinas são desordem - e tudo isso é legítimo porque a ordem é insuficiente para prover casas para todos. Há a desordem da sobrevivência, com milhares de pessoas vendendo bugigangas e comestíveis em tabuleiros armados nas ruas - porque a ordem não provê trabalho para todos. A violência é outro sintoma da desordem, de perturbação social. Desordem não apenas da parte dos criminosos, mas também dos cidadãos, da polícia, da Justiça. Dos cidadãos porque se tratam violentamente entre si, nas suas divergências, e também porque querem a morte dos criminosos que tiram seus bens e segurança; da polícia, porque é falha e brutaliza ou mata quem deveria prender e encaminhar à Justiça; da Justiça, porque não funciona, porque há centenas de milhares de processos na frente e não há lugar na cadeia para todos os criminosos. A violência torna-se desordem porque o sistema da ordem falha na garantia dos direitos. Na cidade de São

Paulo, todos os anos, o homicídio está entre as causas importantes de morte. Em 1984, para indivíduos entre os vinte e quarenta e nove anos de idade foi a causa principal, superando as mortes por doenças do coração, câncer, acidentes do trânsito e pneumonia. Essa desordem não está nos romances.

Outro ângulo inexplorado: a cidade camaleão, que muda de cores e formas sem mudar em essência. Ela se constrói e se destrói incessantemente, sem nunca ficar pronta, sem guardar nada, escamoteando-se, escamoteando da memória casas, prédios, ruas inteiras, rios. A "valorização imobiliária" de uma região, a cada trinta, quarenta anos, expulsa os mais pobres, que acabam ficando sem referência na cidade, porque o passado não se sedimenta em sua memória e eles acabam perdendo a *crônica da família*. Velhos se lembram de uma cidade aberta em que as casas tinham árvores de frutas; os mais moços, ao passarem por um bairro elegante, apenas sabem vagamente que o avô tinha uma casa por ali. Os velhos não compreendem mais a cidade, que em cem anos passou de 37 mil habitantes para 15 milhões. A mutação constante provoca o *desenraizamento*, que acaba se tornando um problema social. Como as pessoas vêm de fora e não conseguem fixar-se num bairro, numa rua, elas não a consideram *sua*, por isso a destroem, sujam, pixam. No excelente livro *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos* (T. A. Queiroz Editores, 1979), Eclée Rosi observa: "Há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres" (p. 370). Tudo isso é matéria de ficção que se perde.

E a mulher? Nem as próprias mulheres escritoras sabem o que aconteceu com a mulher em São Paulo: 4 % ocupam cargos importantes nas empresas, quase a metade (40 %) trabalha fora de casa e, dado alarmante, 31 % de todas elas estão esterilizadas definitivamente.

Esses são, entre outros, aspectos da grande cidade que poderiam juntar-se aos temas já explorados da prostituição, dos malandros e rufiões, travestis, greves, repressões policiais, crônicas familiares e diários de solidão. João Antônio, Plínio Marcos, Loyola Brandão, Antônio Torres, Marcos Rey e outros entre meus contemporâneos transitaram muito bem por esses caminhos. Penso que nos falta agora uma obra que se ocupe da cidade como o *Grande Sertão: Veredas* se ocupou do sertão: dos miudos aos chefes, dos povoados ao deserto, da paz à guerra, da fala ao gesto, da filosofia à ação. Por que não se faz, não se fez? Minha explicação são os três impasses paralisantes.

A única vez em que pretendi vestir um romance meu com as roupas de São Paulo tive de desistir porque a roupa ficou grande demais, como um paletó de brechó. O livro era *A Festa*. Enquanto o escrevia, foi-me parecendo impossível que um bando de nordestinos migrantes pudesse ser contido e cercado como gado numa cidade de migrantes como São Paulo, ou que a pre-

sença desses migrantes tivesse ali importância suficiente para movimentar toda a polícia e até o governo do Estado. Foi-me parecendo improvável que aquelas relações de mesquinha convivência e intrigas menores pudessem ser importantes em São Paulo. Ao passo que o livro se desenvolvia, percebi que ele exigia uma cidade de porte médio, em que fosse possível montar uma rede de suspeitas, envolvendo pessoas conhecidas entre si e por todos, alcançáveis por boatos. Mudei então de cenário, e usei Belo Horizonte, uma capital de província.

Em outras histórias que escrevi, São Paulo mostra as garras algumas vezes, como em *Conquista*, *A Casa de Cidro*, *O Verdadeiro Filho da Puta*, *Bar*, *A Face Horrível*. Mas considerando o que está para ser feito, e que eu acho que estou sendo desafiado a fazer, ou empurrado, não sei, essas histórias são ensaios de aproximação. A cidade não tem nelas uma presença dominadora, forte. O livro que falta fazer, que eu acho que estou sendo levado a fazer, terá de ser feito com todo esse complexo de temas e recursos que apon-tei, inclusive os impasses paralisantes. E a essa altura já se pode entrever que esse artigo é quase uma sinopse do livro. Título: *Enigma*. Ou eu decifro São Paulo ou ela me devora.



Ronald Daus

AS DIFERENÇAS ENTRE A "LITERATURA  
DAS GRANDES CIDADES" EUROPEIA E NÃO EUROPEIA:  
OBSERVAÇÕES SOBRE A CRÍTICA DE SÃO PAULO  
NO ENSAIO *ENIGMA* DE IVAN ÂNGELO

Quando no seu ensaio *Enigma* Ivan Ângelo reage à questão da "literatura das grandes cidades" em São Paulo com uma indicação negativa, conclui-se justamente a partir da lista daquilo que o autor sente falta, o que no seu parecer comporia a configuração ideal de um "texto urbano", decididamente contemporâneo e complexo.

Como base de sua lista Ivan Ângelo se utiliza de um modelo escalar. Na primeira parte da discussão literária sobre a grande cidade encontram-se as descrições e imagens aparentemente "realistas" daquilo que é tido como tipicamente urbano dos respectivos processos e tipos humanos. O autor menciona a velocidade, a mobilidade, a dinâmica, a multiplicidade, ou seja, a nova "grandiosidade" da grande cidade, que em saltos de evolução e desenvolvimento distanciou-se da nação. O frescor, o novo que emana destes motivos eleva o observador à condição de um pioneiro, um pioneiro que também como pessoa manifesta euforia e orgulho. É nesta atmosfera positiva que foi fincada a primeira estaca para o rodeamento da cidade.

Ao contemplar este sujeito literário logo aparece a outra face da moeda. Quando a esperança é salientada com tanta ênfase surgem dúvidas. Ao lado dos motivos em "pról" da grande cidade agora encontram-se os argumentos "contra". A riqueza descrita a pouco torna-se imoral; a maior parte da população é explorada e vive na miséria. Crianças abandonadas tomam as ruas. O menino engraçado que vendia jornais agora é um menor delinqüente. As mocinhas alvas, mulatas e negras que passeavam pela Praça da Sé hoje compõem o exército das prostitutas uniformemente maquiadas. As periferias floridas de São Paulo transformam-se com rapidez em favelas imundas.

Todas estas construções e considerações literárias em torno de São Paulo, centenas de vezes variadas pelos escritores entre 1920 e 1990, encontram-se no entanto *desligadas* uma da outra. São muitas teses e antíteses, cuja síntese não acontece.

O processo histórico que Ivan Ângelo quis mostrar, apresenta-se assim como uma listagem facilmente ampliável, ahistórica e de elementos costumbristas. Resta-lhe a constatação de que apenas em pouquíssimos casos estas partículas soltas do texto literário bastam para montar um texto específico sobre São Paulo.

Quando permutadas as particularidades cunhadas da cidade, não ocorre uma alteração de enredo e da fisionomia dos personagens; por ex: ao invés de atravessar o Viaduto do Chá com as suas sacolas de compras, um casal de namorados passeia pela orla de Copacabana bebendo mate gelado. O urbano, portanto, não pode ser mais do que mero acessório. Ou mais flagrante: mesmo que o casal deixe São Paulo, para travar contato num lugarejo do mais profundo sertão matogrossense, o comportamento dos personagens permaneceria igual. Há portanto outro interesse de enfoque nestes textos: um conflito físico ou psicológico, dificuldades profissionais, de família, sexuais ou políticos, problemas da língua ou problemas narrativos. Esta literatura não depende de fixação local; ela toma certos rumos generalizados.

Como subgênero da ficção a "literatura das grandes cidades" deve ser absolutamente cativante. Sem a existência desta cidade o narrado nem seria narrado. Sem a especificidade do urbano o narrado tomaria outros rumos. Automaticamente o narrado presume dos leitores um conhecimento profundo da cidade. Cada elemento entra em relação recíproca com um grande número de outros elementos, cuja natureza pode ser semelhante ou então até antagonica.

O fato de alguns textos já mais antigos e célebres não terem alcançados a síntese obrigatória é desculpável, porque ao menos houve uma tentativa. Quando, no entanto, de antemão os autores desistem de erigir um panorama geral, as suas obras tornam-se fragmentos do urbano e não "literatura da grande cidade" (Ivan Ângelo menciona os seus colegas escritores João Antônio, Plínio Marcos, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres e Marcos Rey). Surge um emaranhado de produções especializadas, que podem provir tanto da oficina-elite do modernismo brasileiro (desde 1922) ou então das fábricas do engajamento sócio-crítico (entre 1933 e 1984), de acordo com o gosto individual de cada escritor.

Por trás desta imagem, que já prevê situações apocalípticas da história literária (enquanto na realidade da cidade apenas existe o medo destas situações, prestes a acontecer), encontra-se ameaçador o modelo europeu e norteamericano do romance da grande cidade à la *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin e *Manhattan Transfer* de John dos Passos. Não foi a reporta-

gem, nem a crônica, o conto ou a poesia que se consagraram como o gênero da cidade, mas sim o romance multifacetado. Este mostra-se como um contínuo trabalho descritivo.

Mesmo que a sua exigência de abranger tempo e espaço já tenha sido concretizada por outros escritores latinoamericanos, levando a obras como *La región más transparente* de Carlos Fuentes e *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, Ivan Ângelo não consegue evitar de constatar as divergências entre os autores norte-americanos ou europeus e os escritores latino-americanos. No seu parecer as "experiências totalizantes" na América Latina estão sujeitas a uma redução básica de perspectiva.

Na obra de Fuentes por ex. impõe-se, mesmo na "supercidade" que é México, a perspectiva de visão extremamente selecionada de um pequeno círculo de intelectuais. Conta apenas o que pensam estes indivíduos privilegiados à margem da sociedade ou o que deixam pensar por alguns outros.

O mesmo artifício é empregado, já de maneira mais simplificada, nas obras de outros autores de "literatura urbana" não europeia, como Nick Joaquin, Julio Cortázar ou Naguib Mahfouz, até que surja o caso extremo de um só personagem principal, um "artista", que ao mesmo tempo faz o papel do registrador infalível de seu meio, o seu ator brilhante e encenador ditatorial.

Uma segunda variação não europeia de construção, aparece nos romances de Lima do escritor peruano Oswaldo Reynoso: o grupo social fechado. Este é obrigado a deslocar-se de forma errante pela cidade, para fazer a conexão entre os diferentes barrios e as classes da cidade. Uma família falida de classe média procura uma moradia mais barata. Esta viagem intraurbana marca a possibilidade de mudança social. Neste caso trata-se, como quase sempre, da inevitável decadência. Outros exemplos, ainda mais comprimidos, para este tipo de enredo, encontrado em textos latinoamericanos, asiáticos ou africanos, são vividos pelo: "chofer de táxi", pelo "operário desempregado", pelo "repórter local" ou pela "prostituta".

Estes autores parecem necessitar com urgência de um quadro referencial, a ser preenchido pessoalmente. Ivan Ângelo enumera as suas exigências relativas ao seu plano de composição de seu romance *A Festa* da seguinte maneira: os personagens devem conhecer-se mutuamente e ser reconhecidos por todos os outros; eles devem interessar-se um pelo outro, mesmo que seja através de difamações e intrigas; anomalias da vida urbana devem ser reconhecidas; e o comportamento de indivíduos ou de pequenos grupos tem importância até os níveis políticos, ou pelo menos policiais.

Por uma questão de definição, estas premissas não podem caracterizar as metrópoles. Têm validade para cidades pequenas ou então, dentro dos parâmetros atuais de tamanho, para aglomerados urbanos de até dois milhões de

habitantes. Conseqüentemente Ivan Ângelo passou de um cenário paulistano para Belo Horizonte, capital de Minas Gerais.

A responsabilidade por esta retirada não é atribuída à deficiente instrumentalário descritivo mas ao objeto de descrição quase autônomo. São Paulo é um "monstro devorador", grande demais para o brasileiro comum. É a "cidade mais importante da América Latina", a capital da "desorganização", a "cidadela-camaleão". Em outras palavras: a imagem de São Paulo domina os autores, não são eles que dominam a cidade.

Dentro da concepção brasileira de estereótipos urbanos o Rio de Janeiro é tido há mais de meio século como a cidade do prazer vital, apesar de seu altíssimo índice de criminalidade, enquanto São Paulo tem fama de locomotiva do país, cheia de trabalho (apesar do desemprego e dos milhares de subempregados), incessante, insuportável e insuperavelmente desumana.

Porquê Ivan Ângelo acredita que deve capitular diante desta imagem? Porquê também ele a confirma e não a ataca subversivamente, mesmo apenas no campo de batalha da teoria? Para responder esta pergunta o autor fornece uma importante dica de interpretação.

Segundo o ponto de vista de Ivan Ângelo a principal diferença entre a literatura de grande cidade europeia e não europeia reside na relação subjetiva dos respectivos autores com o seu objeto de narração. Os brasileiros, por ex., não sabem o papel que querem assumir, se é aquele dos (ex-)senhores colonizadores ou então aquele dos colonizados. Os *dois* papéis são misturados de maneira ambígua e equívoca. Encontram-se diante de um dilema, pois no caso de uma decisão clara por um dos papéis, podem parecer "falsos" ou "desonestos", pois o outro lado continua sempre presente, mesmo contra a sua vontade. A discrepância não deve apenas ser entendida do ponto de vista biológico, ela resulta dos contatos culturais, que todo o autor não europeu necessariamente interiorizou, se tiver a capacidade de escrever "romances". Este "eu" duplo, insolúvel, dos vencedores dominados, esse estado de produto involuntário da história, meio civilizador, meio selvagem civilizado, Cortés e Dona Malinche, Robinson e Sexta-Feira, terá sua repercussão fatal.

Há insegurança sobre o valor absoluto das próprias constatações. Os autores mestiçados - no dizer de Ivan Ângelo - sentem, a cada passo da análise, medo da própria incompetência. Temem (ainda) desconhecer as regras da existência. Dizem não saber representar a vida dos ricos em São Paulo, apenas porque não freqüentam os seus meios. Não lutam para fazer transparecer o *evidente*, negligenciando detalhes reais sob própria responsabilidade.

A saída encontrada por escritores europeus, quando levantada a questão sobre a veracidade de suas representações literárias, sempre foi a declaração da independência das artes. Mesmo mediante um objeto tão multifacetado e grande como o foi a moderna metrópole Paris na segunda metade do sé-

culo XIX, os naturalistas franceses declaravam poder retratar a sua sociedade de forma objetiva e concreta. "La société marche, l'art suit", mas o modo deste "seguir ao pé" é soberanamente determinado pelo artista. Quando Emile Zola pretendia retrabalhar em seus textos a alta sociedade parisiense dos banqueiros e "courtisanes", da aristocracia e da elite política, que todos lhe eram pessoalmente estranhos, realizava breves investigações para deixar o seu temperamento, o seu talento e sua razão trabalharem em cima. Zola não aguardaria até que também se tornasse um ricoço, ou então que aparecesse um rico melhor escritor do que ele. O objeto da arte era assim retalhado da realidade, para que pudesse ser feito um produto autônomo, apenas aproximadamente imitativo. Toda e qualquer situação recém descoberta exigia novos métodos de apresentação.

Os três becos sem saída mencionados por Ivan Ângelo, em que todo o escritor entra quando pretende tratar da imensa metrópole que é São Paulo, ou seja, 1°, a impossibilidade de posicionamento do autor, 2°, o desconhecimento pessoal dos setores importantes da sociedade, e 3°, o desânimo frente ao excesso de material, levam a um determinado local, que também não tem saída. Este encontra-se no fundo de um labirinto de arranha-céus, completamente sem luz do sol. A sua característica reduz-se a uma fórmula: a todos que se encontram neste local falta a visão panorâmica do conjunto. Este estado de impotência é aceito por aqueles que o vivenciam, e até estilizado como especificamente urbano.

O que ha de especial nesta postura, quando compara-se à compreensão que até então se tinha de "literatura da grande cidade", é o fato do autor ter desistido de identificar-se com a sua metrópole. Ele não mais a vê como algo que o prende. Ele habita nesta cidade, obtém impulsos animadores para elaborar a sua arte, não trata-se porém mais de "sua" cidade. O que para os europeus não tinha nada de misterioso porque tudo em suas cidades lhes oferecia motivo de confirmação pessoal, para Ivan Ângelo transforma-se em "enigma". Ele se aproxima deste enigma como estranho, destituído de poder, como alguém que foi integrado contra a sua convicção. O artista europeu encarava a sua tarefa em tornar plausível, e assim de fácil consumo, a existência, o tamanho e a violência de suas cidades. Enquanto isso o artista não europeu parece não conseguir mais realizar este despreocupado aproveitamento literário de seu meio urbano.

Extremamente autocrítico, intelectual e isolado entre milhares de outros cidadãos, ele aguarda o convite formal para um banquete em sua própria casa. No entanto ninguém, nenhum colonizador, nenhum neo-colonialista e tampouco um descolonizado estranho, gostaria de fazer o papel de anfitrião dentro destas imensas capitais nacionalizadas.



**Henry Thorau**

**A CIDADE NA CABEÇA.  
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES  
SOBRE O ENSAIO *ENIGMA* DE IVAN ÂNGELO  
E ALGO MAIS**

A constatação de Ivan Ângelo que "não se escreve mais ficção sobre São Paulo", é uma constatação dura que ao mesmo tempo resulta de uma visão particular.

Não devemos esquecer: Ivan Ângelo é um dos autores que não só comenta o problema que não é mais possível escrever o grande romance sobre a grande cidade, mas um autor que problematiza o ato de escrever em si, pelo menos em *A Festa* (1976).

Nessas suas auto-reflexões ele não se encontra sozinho, se pensarmos por exemplo em Silviano Santiago e seu romance *Stella Manhattan* (1985).

Mas Ivan Ângelo vai mais longe:

Sou consciente de estar vivendo num momento de obscurantismo de Literatura, um daqueles períodos estéreis de que a História não guarda nada e sei que é inútil escrever qualquer coisa, participante ou não, que tudo sairá uma bosta e se perderá na noite da História. (*A festa*, p. 123)

Então, devemos ter cuidado: o problema que Ivan Ângelo focaliza desde os anos 70 é o problema genuíno dele como escritor, e não necessariamente dos outros escritores, se pensarmos por exemplo em Ignácio de Loyola Brandão.

Na obra dele, temos o que chamamos o romance sobre a grande cidade, e não só um: Temos

- *Bebel que a cidade comeu* (1968, com seu título alusivo desde Bebel que foi destruída pela cidade, 'Babel' que destrói a cidade, mas também a mulher que "devora" os homens dessa cidade e vice-versa).

- *Zero* (1975, um romance que eu considero - me refiro não a Clarice Lispector, mas a Stefan Zweig - uma das "horas de estrela" da literatura desse século, expressão brasileira genuína de uma época como foi *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin) para Alemanha dos anos 20 e *Manhattan Transfer* (John dos Passos) para os Estados Unidos dos anos 20).
- *Não verás país nenhum* (1982, romance sobre São Paulo em estado final no século 21).

Agora temos que ver as razões, a causa daquilo que leva à constatação de Ivan Ângelo.

O fato de que o paulistano não consegue "separar os papéis de colonizador e colonizado, de explorador e explorado que convivem nele" - isso é para Ivan Ângelo um dos "impasses paralisantes".

Aquilo que Ivan Ângelo chama de um "impasse", é uma questão de posição, de ponto de vista, maneira de observação, de pensamento negativo ou positivo.

Vou mais longe: o "impasse" pode ser uma vantagem. Esse conflito entre duas ou várias realidades pode transformar-se em fundo rico para a criação. Talvez não se trate em separar os papéis, mas em aceitar e explorar essa convivência, esse estado meio esquizofrênico. Chegar às fronteiras internas, pular em cima dos muros internos e olhar para todos os lados, para cima e para baixo em vários estados da mente, isso tudo pode ser uma grande vantagem.

Walter Benjamin escreveu nos seus famosas *Städtebilder* (Imagens de cidades): "Mais rápido do que Moscovo se conhece em Moscovo Berlim". Nesse sentido talvez se possa dizer: mais rápido do que o colonizado se conhece no colonizado o colonizador.

Então, os olhos do colonizado-colonizador poderiam ver tanto melhor as contradições dos diversos introjetos, da grande cidade - real - e da cidade na cabeça - não menos real.

É claro, aqui também se toca o papel, a tarefa do escritor na sociedade, ligados a seu problema de identidade, produto de um certo momento histórico.

Ivan Ângelo pertence a uma geração de escritores que Loyola Brandão chamou - na sua fala típica - de "geração fodida dos anos 70", geração que viveu uma ditadura, em que a literatura e os literatos foram perseguidos, sufocados, foram forçados àquilo que Bertolt Brecht chamou de "Sklavensprache" (língua de escravos).

Hoje encontramos-nos no ano de 1990. Mas o que continua na nossa época - e se transformou em outras razões e imagens -, é o terror na cabeça, a cidade na cabeça.

Se falarmos da literatura sobre a grande cidade contemporânea, temos - apesar de todas as metas objetivas - que focalizar o problema da interação do escritor com a cidade dentro da sua cabeça, interação direta e indireta.



Temos que interessar-nos em como e em que sentido ela, a grande cidade, vira objeto de observação, metáfora (tanto pela asfixia - também política - como pela esperança), interlocutor em toda sua polifonia, campo de batalha no cenário dentro da cabeça do escritor - como e em que sentido ela vira sujeito e começa a dominar o escritor - se falarmos da perspectiva do escritor - ou a dominar a personagem - se falarmos da perspectiva da personagem.

Eu disse: dominar. Se pensássemos em Georg Heym e seu poema *Der Gott der Stadt* (O deus da cidade) poderia dizer ameaçar, esmagar direta ou indiretamente.

Se Ivan Ângelo diz que nos contos que ele escreveu, "a cidade não tem nelas uma presença dominadora, forte", ele diminui, rejeita (no conceito freudiano de "Verdrängung") uma problemática ampla. Essa suposta "não-presença" pode ser exatamente a expressão de uma interação forte, uma presença até muito dominadora da cidade "comedora de gente", quando não mais o escritor devora a ela, mas ela devora a ele, visível e invisivelmente.

A literatura dos últimos anos - não só paulistana, mas também carioca - está cheia de imagens ou de signos de angústia, neurose, paronóia, "idéés fixes", psicóse e ... tendências de fuga (real) - resultado de uma presença dominadora da cidade.

Talvez seja esta a expressão da grande cidade neste momento histórico. Mas quais serão as perspectivas? Ivan Ângelo vê como impasse também o fato, de que "o escritor não escreve sobre os ricos". Acho muito bem, que não escrevam, se isso fôr mesmo assim!

De outro lado, estou de acordo com Ivan Ângelo, quando ele diz: "Chega de estética ideológica, tipo Peceção. É preciso ir lá no fundo, ver como é para contar".

Considerando importante outra observação de Walter Benjamin - "Quanto mais nos afastamos do centro, mais política se torna a atmosfera" (*Imagens da cidade*) -, uma das perspectivas de futuras descrições da grande cidade podia ser não só o romance sobre o subúrbio e a favela, mas a entrega dos meios de produção aos desfavorecidos, para que eles mesmos escrevam o grande romance da sua grande São Paulo, do centro da periferia.



**Zenka Wendt**

## **DISKUSSION SÃO PAULO**

Gerade São Paulo hat, im Vergleich zu anderen brasilianischen Städten wie Rio de Janeiro oder Salvador, ein äußerst *diffuses* Image - selbst unter den Paulistanern, den Bewohnern der Stadt. Es heißt, hier werde vor allem "gearbeitet"; und weil das gewöhnlich eher pejorativ gemeint ist, leidet der Lokalpatriotismus sehr darunter. Fleiß an sich ist nichts, was die Menschen konkret fixiert, und nicht zufällig liegen die beliebtesten Freizeitziele, also das, was die Menschen sehr viel mehr reizt, in einer Entfernung von fünfzig bis hundert Kilometern. Auch das Geschäfts- und Kulturzentrum der Stadt läßt sich nicht exakt feststellen; es wandert, findet sich von Zeit zu Zeit, je nach der aktuellen Mode, an anderen Orten. So herrscht eine Diskrepanz zwischen den abfälligen Bemerkungen über São Paulo und der Anziehungskraft, die es tatsächlich ausübt. Es gibt zum Beispiel nicht "die" Musik São Paulos oder "typische" paulistaner Musiker, aber die Stadt hat die meisten Aufnahmestudios Brasiliens. Es mögen laut Umfragen 30 Prozent der Jugendlichen die Stadt verlassen wollen, aber 80 Prozent der Landarbeiter Brasiliens, die in eine Großstadt auswandern möchten, träumen von São Paulo (und eben nicht von Rio). Es wird ununterbrochen das Bild vom Monstrum São Paulo evoziert, aber die meisten Bewohner kommen mit der angeblich tagtäglichen Apokalypse offensichtlich gut zurecht. Es wird von einer Stadt geredet, "die sich selbst verzehrt", nicht nur in einem großmaßstäblichen Akt permanenter Anthropophagie, sondern geradezu in einem Anfall von "Metropoliphagie", aber São Paulo wächst unverdrossen weiter.

Vielleicht wird diese Art von Anti-Bildern auch deshalb besonders von den etablierten Intellektuellen der Stadt propagiert, um nicht das machen zu müssen, was ihre Aufgabe wäre: trotz einer vermeintlich wenig kreativen Realität selber kreativ zu sein, auch das zu reflektieren, was mühsam in den Griff zu bekommen ist. Möglicherweise kann eine solche Megalopolis auch nicht mehr von einem einzigen Schriftsteller auch nicht in einem einzigen Werk adäquat oder zumindest überzeugend und facettenreich wiedergegeben

werden. Vielleicht eignen sich dafür andere Medien wie das Theater oder der Film besser, wo ein Kollektiv zusammenarbeitet. Die Entwicklung der großen Städte provoziert die Ablösung bestimmter Kunstformen durch andere, auch technisch modernere. Und in der Tat scheinen zum Beispiel die sehr ausufernden brasilianischen "Telenovelas" durchaus nicht vor dem Thema "São Paulo" zurückzuschrecken.

Es erscheint obsolet, an diesen großen Städten weiterhin die Dialektik von Ordnung und Unordnung aufzuzeigen. Wenn 100.000 Menschen illegal ein Stück Land besetzen und unter sich verteilen, kann das sehr wohl als Zeichen einer - neuen - Ordnung gesehen werden. Solche Interpretationen finden grundsätzlich ein Ende, indem überall hinter einer Ordnung der Keim der Unordnung und in der Unordnung eine zukünftige Ordnung ausgemacht wird. Was vielmehr vonnöten wäre, ist eine Theorie des (bislang unverständlichen) Chaos' nicht nur für Mathematiker, sondern auch für Künstler, die akzeptierte Freiheit auch wieder in der Fiktion, der Aufbruch zu mutigen Schöpfungen innerhalb einer längst ausdiskutierten Lebenswelt. Die Bestandsaufnahme ist schon längst zu einem Monument erstarrt. Das schicke Unbehagen an São Paulo, das durchstilisierte Entsetzen vor seiner Monstruosität schreit jetzt nach Gegenmaßnahmen.

**SEÇÃO  
LUANDA**



Gerhard Schmalbruch

## A IMAGEM LITERÁRIA DA CIDADE DE LUANDA

Já desde o fim do século passado que a literatura em Angola tem estado ligado à cidade de Luanda - e isto não por acaso, pela origem dos autores ou pela função de Luanda como maior centro colonial, mas sim temática e linguisticamente. Desde o início, esta cidade não foi mero bastidor ou cenário de eventos quaisquer, antes pelo contrário, Luanda e as suas condições sociais, culturais e linguísticas são fundamento daquilo que os autores consideraram válido de comunicar aos seus leitores. A primeira narrativa conhecida (fala-se sempre de textos perdidos)<sup>1</sup> é a novela *Nga Muturi* (Lisboa 1882) de Alfredo Troni (\* Coimbra 1845, † Luanda 1904). Já nesta obra nos podemos dar conta do problema básico, que a partir daí a literatura irá tratar: o choque cultural e os resultados desta colisão que diferem das normas originais. Troni fala-nos duma viúva preta que herdou do seu companheiro/marido português uma fortuna da qual ela foi defraudada. Para o público lisboeta, onde foi publicada a novela, a existência duma viúva preta num texto literário é um facto invulgar. Mas o autor elege-a como personagem principal e sugere implicitamente que em Luanda se encontram valores culturais e comportamentos sociais que não se submetem às normas da metrópole. O que parece ser escândalo em Lisboa, a oficialização duma relação com uma preta do campo, parece ser normalidade em Luanda. Só aí se podiam desenvolver modelos de vida deste tipo: cidadãos africanos aculturados criaram comportamentos culturais que os alienam quer da cultura tribal, quer dos hábitos de um recém-chegado português. Características exteriores deste desenvolvimento encon-

---

1 As histórias de literatura nomeiam como textos perdidos: João Cordeiro da Matta: *O Loandense da Alta e da Baixa Esfera*; ibid.: *O Doutor Gaudêncio* em: Carlo Ervedosa, *Roteiro da Literatura Angolana*, p. 37. Pedro Félix Machado: *Os beijos e Uma teima* são duas peças de teatro que se consideram perdidas (vide: Moser/Ferreira: *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, p. 97).

tram-se na arquitectura, nos ritos funerários, no vestuário, na música e noutros que desde então indicam na literatura a existência duma cultura urbana própria. Surge uma singularidade cultural muito tempo antes da demanda duma independência política e económica. Na cidade manifesta-se pela primeira vez uma angolanidade, isto é, algo diferente do português e do africano tribal, que fascina o intelectual e dele faz tema literário.

O grande coleccionador do mosaico desta cultura urbana é a partir do fim dos anos 20 o mulato Óscar Ribas (\* Luanda 1909). O autor, cego desde os seus 21 anos, escolhe como lema da sua obra inventariar as características específicas da cultura urbana luandense na música, nos trajes, em provérbios, em lendas, no vocabulário, em receitas de cozinha e em muitos outros aspectos e tenta explicar as raízes culturais deste inventário (*Missoso* I - III, Luanda 1961, 63, 64). Nas suas obras de ficção (*Uanga - Feitiço*, Luanda 1951), o autor descreve o choque da cultura colonial portuguesa com os costumes e hábitos angolanos. É de sublinhar que isto tem certos aspectos cómicos e irónicos. Muitas vezes, os textos confrontam e põem em paralelo diferentes interpretações de pontos de vista culturais distintos. E é exactamente isto que reflecte também a problemática particular dos próprios escritores: formados ou deformados da maneira ocidental europeia eles têm explicações científicas prováveis, no sentido positivista de facto, de acontecimentos como doenças, mortes ou epidemias, mas deste conhecimento não resulta qualquer efeito para os heróis literários no âmbito da aculturação acima referida. Os conflitos sociais ficam sem solução e o propósito duma cura só superficialmente fica alcançado. Outros esquemas de explicação constituem a base do agir e sentir dos protagonistas que na cidade estão submetidos a diferentes influências culturais.

Este paralelismo de influências torna-se em factor produtivo: para os autores é impulso para uma produção literária, dentro da sociedade é esta tensão que gera sempre mais facetas para uma Angolanidade em desenvolvimento. É um processo urbano que além de teorias políticas cria uma forma de vida, um espaço cultural, em que vivem homens angolanos, homens que se distinguem pelos seus pensamentos, sentimentos e acções dos padrões seja da sociedade tradicional africana seja dos conceitos coloniais. No campo, na aldeia, na pequena cidade, estes desenvolvimentos são casos isolados, em Luanda, a quantidade transforma-os numa qualidade nova. E esta qualidade é uma ameaça. Junto às primeiras tentativas de alcançar a independência nos anos 50, os musseques tornam-se um perigo para o senhor colonial. Estes bairros não são isolados; através do bordel, do baile no bairro ou do pequeno artesanato têm uma clientela que os engata pelo espaço e pelos homens com a cidade de asfalto dos europeus. Esta ligação fá-los ideal abrigo, espaço livre incontrolável para intelectuais, guerrilheiros, idealistas, criminosos e margi-



nais, afinal para todos aqueles que querem fugir do domínio do Estado. Assim o musseque torna-se também símbolo da possibilidade do contacto cultural positivo, da convivência de diferentes etnias, raças e crenças. Nos "caniços" de Maputo raramente havia brancos ou indianos e estes bairros foram relegados para longe da cidade moderna; alguns musseques, pelo contrário, foram rapidamente alcançados pelo processo de crescimento da cidade de Luanda. Para além disso dentro destes bairros, as distinções raciais eram menos rígidas. Num abrir e fechar de olhos, prédios e vivendas europeias faziam fronteira física com cubatas e tectos de chapa de zinco. Isso traduz uma confrontação, mas por outro lado leva também a contactos positivos. Esta situação incontroável, omnipresente e vizinha, fazia que literatura que dela tratava fosse entendida pelo poder colonial como uma ameaça.

A primeira tentativa literária de tematizar a problemática do choque de culturas e a tentativa da sua eliminação pelo colonialismo moderno com a sua planificação urbana positivista acaba com a apreensão e a destruição da obra e a detenção do autor. O pequeno livro de contos *A cidade e a Infância* (Luanda 1957) de José Luandino Vieira (\* Vila Nova de Ourém 1935), do qual nenhum exemplar foi até hoje encontrado, descreve o início duma nova era colonial. Na reedição alargada (Lisboa 1960) o autor mostra-nos a época passada das suas experiências juvenis, nas quais o núcleo duma convivência pacífica de diferentes culturas na cidade de Luanda é substituída por uma demarcação que superficialmente parece ser condicionada pela planificação urbana moderna. Tijolo e betão invadem os musseques e a estrada de asfalto faz uma fronteira cultural qualitativamente distinta da convivência anterior. As casas antigas de dois andares com varanda, abertas e arejadas, são substituídas por prédios com elevadores, ar condicionado e porteiro. Dois mundos isolam-se. Os homens, entretanto, pelo menos alguns, e entre eles escritores, ainda salvaram outras experiências para o nosso tempo. Contudo, constituem casos excepcionais, são marginalizados por imigrantes e carreiristas. Literatura sobre este processo qualitativamente novo da tomada do poder por um grupo minoritário vindo de fora torna-se manifesto de resistência; e o palco preferido desta literatura é Luanda. A novela urbana torna-se um género próprio que é inovação política, oposição e apelo a uma Angola autodeterminada e independente - apelo esse ainda não explícito e aberto mas só no seu conteúdo de base. O aparelho do poder português dá-se rapidamente conta disso e os autores da literatura da cidade são metidos nas prisões e nos campos de concentração. Aí eles continuam a escrever e Luanda continua a ser tema na maioria das suas prosas. São naturais de Angola, ou melhor dizendo foi aqui que os seus pais se estabeleceram depois da emigração, e da experiência da socialização nesta cidade estes autores, brancos na sua maioria (Luandino

Vieira, António Cardoso, Arnaldo Santos, António Jacinto), tiram a sua motivação de lutar como angolanos para uma pátria independente.

Em 1964, a editora ABC em Luanda publica o livro que pode ser considerado não só obra principal do seu género na literatura urbana, mas também pedra de base para uma prosa angolana moderna, independente de qualquer modelo colonial na linguagem, na estrutura da narrativa e na temática. José Luandino Vieira tenta nas três histórias de *Luuanda* uma análise da cidade, da sua cultura, seus conflitos sociais, numa palavra, da situação colonial em geral. Surpreendentemente, o livro sai em Luanda, mas vem a ser um escândalo, quando é sugerido para o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores. O livro é proibido e a associação é dissolvida em 1965. Qual é a imagem que este texto apresenta de "Luuanda" com dois "u", da cidade dos marginais, dos jovens pretos desempregados e meio esfomeados, das mulheres grávidas com maridos detidos? O texto parte na primeira história do desespero dum esfomeado que não tem futuro algum sob as condições de racismo e opressão e continua com uma análise do relacionamento entre a vida marginal e a resistência política, levando-nos até a uma esperança que se esconde picarescamente atrás duma garotice de dois monandengues (marotos, malandros) que conseguem levar a intervenção do poder colonial ao absurdo. Isto tudo está apresentado numa linguagem artificial que reflecte as condições específicas do português urbano de Luanda. Expressões derivadas do Quimbundo, o slang dos filmes americanos, misturas de palavras, inexactidão gramatical, tudo isso não é somente parte da descrição do ambiente, do "milieu", mas é integrado como base estrutural e principal da língua narrativa. Esta língua é artisticamente a própria voz da cidade de Luanda. Para além disso, o texto joga com a maneira literária europeia e africana na tradição de dar a conhecer as verdades históricas. A autenticidade angolana não se evidencia na questão europeia dos factos reais da "história" mas sim na transmissão de experiências sociais e morais na "estória" africana. A questão da verdade é uma questão moral.

*Luuanda* torna-se ponto culminante de um caminho literário que simultaneamente outros autores tomam. Também para António Cardoso (\* Luanda 1935), co-prisioneiro e amigo de Luandino Vieira desde a juventude, Luanda é o ponto culminante das suas experiências das contradições coloniais. Ele descreve a opressão a partir das relações humanas, como na novela de amor *A fortuna* (Luanda 1980, escr. 2/1962) no exemplo de dois namorados ou nos eventos num bordel de Mãezinha (*A casa de Mãezinha*, Luanda/Lisboa 1980, escr. 1961 - 1963). É sempre o conflito entre a "Baixa", a cidade colonial português moderna, e os "Musseques", os bairros, nos quais se tinha salvaguardada uma humanidade, que sofria dia a dia sob as condições deshumanas da adaptação da cidade a um tipo moderno de colonização. Este processo não

só destrói a imagem da cidade mas as pessoas, os naturais desta cidade, são também violentados física, mental e intelectualmente. Porém, também os textos de António Cardoso nutrem uma esperança. Como no caso de Luandino Vieira, são as actividades culturais que salvam a ideia da humanidade na cidade. E a cidade oferece condições de esconder estas actividades culturais. As "farras de Nga Zefa" em *A Fortuna* de António Cardoso, bem como o "óbito" de Domingos Xavier são exemplos para a sobrevivência de ideias mediante a cultura na "Clandestinidade". A cidade inteira torna-se refúgio dum movimento de oposição, duma agitação intelectual que se manifesta na música dos Ngola Ritmos, em poemas ou em livros proibidos circulando clandestinamente. Luanda com os seus musseques incontroláveis é a floresta, na qual a subversão se esconde e semeia as suas ideias como o cajueiro metafórico em *Luuanda* de Luandino Vieira com raízes que o multiplicam sem o conseguir destruir, sejam quais forem os esforços para a sua eliminação.

O conto pequeno, findo, anedótico sobre destinos humanos na cidade encontra dentro de pouco tempo uma série de partidários. Este género literário representa a forma corrente da prosa na literatura angolana dos anos 60. Autores como Arnaldo Santos (*Kinaxixe*, Lisboa CEI 1965), Jofre Rocha (*Estórias do Musseque*, Lisboa 1977) e Boaventura Cardoso (*Dizanga dia Muenhu*, Lisboa 1977) usam a cidade para definir literariamente a sua posição em frente duma sociedade angolana em revolta. Quase todas estas obras têm um esquema básico semelhante que o título *A Cidade e a Infância* tinha exprimido simbolicamente: a experiência na juventude duma harmonia racial no campo de futebol confronta-se com a opressão actual, a realidade sombria do mundo dos adultos, a ruptura da cidade em duas áreas antagónicas com um abismo que se torna cada vez mais fundo. No fim desta polarização social encontra-se literariamente o contraste das torres metálicas com holofótes, que iluminam por razões de segurança os musseques, com a luz da lua africana. Esta última já ganhou na ficção literária essa corrida:

Por cima dos zínco baixos do musseque, derrotando a luz dos projectores nas suas torres de ferro, uma lua grande e azul estava subir no céu. Os monandengues brincavam ainda nas areias molhadas e os mais-velhos, nas portas, gozavam o fresco, descansavam um pouco dos trabalhos desse dia. (*Luuanda*, p. 59)

Os autores, de que tratamos até agora, eram ou parte duma pequena burguesia urbana ou tinham começado a sua produção literária sob a influência de autores modelos desta camada social. Mas no campo de concentração de Chão Bom no Tarrafal, um outro escritor começa a sua carreira que tem como ponto de partida o âmbito do campo. Uanhenga Xitu, isto é, Agostinho André Mendes de Carvalho (\* Calomboloca 1924), escreve, sob a influência

dos "pais" da literatura angolana que com ele se encontram presos, as suas primeiras histórias do âmbito rural. Não lhe interessa aqui a evocação duma tradição africana pura e constante como contrabalanço à cultura europeia; ele analisa o processo sensível do contacto cultural e as distorções da identidade cultural dos seus protagonistas resultantes daquele processo. Os seus textos tratam duma nova cultura que se encontra num vácuo entre as culturas de origem. Assim, no conto *Bola com feitiço* (Luanda 1974), não só se defrontam duas equipas de futebol, mas também diferentes crenças de culturas distintas. Com ironia mordaz e um piscar de olhos perversos o autor demonstra ao leitor o sucesso desta aculturação: uma confusão total. Este resultado é inaceitável do ponto de vista das culturas originais envolvidas. Os textos de Uanhenga Xitu acompanham estes processos até à sua fonte, que se encontra no centro colonial, na cidade de Luanda. Foi aí onde "Mestre Tamoda" copiou os dicionários velhos para o seu "português pornográfico", e aí, na casa dum doutor, arranjou os volumes velhos da legislação que fazem deste "novo intelectual" da sanzala uma instância no âmbito rural. Mas tudo isto faz dele um perigo para as autoridades tradicionais africanas bem como para as europeias. O cómico desta figura e das suas actividades e conselhos sublinha o princípio que o resultado novo que surgiu do contacto cultural é perigoso, porque se apresenta como incalculável. O espelho, com o qual as autoridades são confrontadas, as reacções às quais têm de assistir, são os resultados reais dos esforços educacionais deles próprios. E os novos valores provam uma enorme atracção: a juventude identifica-se com estas chamadas deformações.

A própria cidade é tema do romance *Manana* (Sá da Bandeira 1974). Também aqui, a acção está determinada pela engrenagem entre a tradição rural e a vida urbana. O autor mostra-nos diferentes níveis de aculturação dos arredores da cidade até ao seu centro. Ao meio do romance vemos um protagonista picaresco que, uma vez chegado a Luanda, de certa maneira põe em questão os valores tradicionais, servindo-se deles duma maneira anárquica e inconsistente mas sempre para o seu próprio proveito. O escândalo provocado não advém do facto de ele ter duas mulheres mas sim de pretender esconder uma da outra. Para isso contribui a vida da grande cidade, na qual dum bairro para outro parece fácil de se meter numa outra pele e onde se encontram cúmplices para um tal procedimento. Por outro lado, as reacções face a tal comportamento, sejam elas africanas ou europeias, em princípio só agravam os problemas existentes. Uma vez metido dentro desta situação, o protagonista parece vítima, é agarrado pela lógica dos acontecimentos, não encontrando saída dentro da sua limitada experiência da vida.

Tendo os textos até aqui mencionados passado no período colonial e manifestado o processo que serviu de base à cultura urbana descrita por Vieira, Cardoso e outros, a literatura urbana ganha uma nova dimensão com a inde-

pendência política. Luanda é agora a capital duma Angola alvejada pelas concepções literárias que tentaram antecipá-la. Mas não são somente as ideias, o espírito e a produtividade dos musseques, que invadem toda a cidade de Luanda, mas também em parte a sua aparência física. A cidade de aço e betão transforma-se sob a afluência dos habitantes dos musseques aos apartamentos dos retornados que fugiram para a Metrópole. A funcionalidade do planeamento urbano europeu afunda-se, diante dos olhos do observador, numa improvisação de sobrevivência típica dos musseques. E dado que as condições de vida na sua totalidade se haviam transformado, por causa da guerra civil e das mudanças pós-revolucionárias, numa obra de arte de improvisação quotidiana, a vida da cidade inteira adopta rasgos daquilo que outrora havia sido típico exclusivamente dos musseques. Este resultado inesperado da libertação provoca uma atitude hesitante nos autores da cidade. Com excepção de alguns hinos, nos quais se louvam as mudanças como alcances revolucionários, como por exemplo em *Sim camarada* (Lisboa 1977) de Manuel Rui (\* Nova Lisboa 1941), os autores permanecem passivos. Só em 1983, oito anos após a independência, é que é publicado o primeiro texto narrativo que dá uma visão crítica da nova capital. O mesmo autor que em *Sim camarada* fizera o elogio da mudança na sociedade angolana, analisa com sagacidade irónica o dia-a-dia do luandense entre lemas propagandísticos e candongueiros, slogans revolucionários vazios e o ficar nas bichas, coragem civil e obediência cega. No disfarce dum conto infantil torna-se explícita a comicidade da sobrevivência quotidiana em prédios de betão sob condições de musseque que antigamente serviram de cintura verde para o abastecimento da cidade. Agora, na Luanda pós-revolucionária, o porco doméstico serve-se do elevador e é guardado na varanda dum sétimo andar - uma banalidade contemporânea que se apresenta ao luandense como realismo apesar do seu disfarce irónico. (A realidade é a verdadeira sátira, como o texto inteiro não cessa de demonstrar.) O porco, cujo nome "Carnaval da Vitória" já representa uma desmistificação da fraseologia sublime mas vazia da revolução (27. 3. 1975: derrota dos sulafricanos), é abatido no final como contraste ao "peixefritismo", o único "ismo" que atingiu uma divulgação comum. Semelhante aos monandengues em *Luuanda* que lograram normalizar uma situação ameaçadora mediante uma travessura, eis aqui de novo a fantasia dos marotos, a sua capacidade crítica desembaraçada que se transforma em catalisador da acção e que antecipa a obrigação de arrasar estas circunstâncias, de acordo com o título do livro, *Quem me dera ser onda*, um jogo infantil de palavras.

Mediante um artifício semelhante também Pepetela (Artur Pestana dos Santos, \* Benguela 1941) tenta percorrer Luanda. Este autor que já durante a guerra de libertação antecipou a primeira discussão crítica duma Angola in-

dependente no seu romance *Mayombe* (Luanda/Lisboa 1980, escr. 1970/71), dedica-se em *O cão e os calús* (Luanda/Lisboa 1985) à cidade de Luanda. Um cão à primeira vista ideologicamente insuspeito torna-se um cicerone por um panóptico satírico, no qual língua e comportamentos exercem cabriolas jamais pensadas ou imaginadas. É esperançosa a perspectiva do livro, que é narrado dum futuro fictício. O autor desloca-se a esse futuro distante que lhe dá possibilidade de evitar uma parcialidade em relação ao seu meio ambiente quotidiano. Vistos através da ficção do texto, os pontos críticos de antigamente já há muito que são duma peculiariedade histórica.

**Manuel Negwer**

## **LUANDA. UM COMENTÁRIO**

A cidade de Luanda nos anos de sessenta vivia numa paz fictícia, na ilusão de poder manter uma ordem estabelecida uma vez por todas pelo "patrão", de acordo com uma ideologia que naquela época tentava propagar que insistia e persistia na validade do modelo duma sociedade multicultural, mas construído em forma de pirâmide, a maneira duma sociedade de casta.

Luanda era uma cidade ordenada, armada e dividida. Aqui se estendia um bairro residencial, acolá começava um musseque, ambos nitidamente separados por uma rua ou uma estrada asfaltada. A chamada convivência pacífica era uma convivência a custo da convivência, isto é, por uma parte a aceitação fatalista das condições impostas por ela, por outra parte a existência predominante dum racismo paternalista, não do carácter selvagem, ou destruidor de sangue frio como acontecido no resto da Europa, mas dum carácter que não se discutia, que se aceitava como a coisa mais normal desta vida, uma atitude pouco agressiva, uma atitude que aparentava os "brandos costumes", nas relações entre colonizados e colonizadores.

Desta maneira todos os elementos que podiam molestar, mandar ou sujar esta imagem de idílio tropical, eram reduzidos a meros elementos folclóricos, típicos do meio ambiente e inalteráveis. Os vendedores ambulantes, os pobres pedindo esmola, os aleijados, os meninos de barrigas inchadas.

Mas já no horizonte e não somente no horizonte se vislumbravam perigos iminentes. A cidade enchia-se de tropas, de pára-quedistas, ainda risonhos e alegres ao desembarcarem, garantes seguros na minha opinião de tudo aquilo que eu tinha visto e conhecido até esse momento quase 30 anos atrás. Eram os anos que seguiam a independência do Congo belga, do conflito de Catanga. Chegaram a Luanda os fugitivos belgas e também portugueses daquela região e doutra do Congo independente. A campanha da imprensa que se manifestava em Luanda propagava a ameaça total da presença europeia, os diários e a rádio difundiam notícias de combates e massacres, o terror se estendia pela cidade. Luanda nessa época mais do que nunca desempenhava o pa-

pel de baluarte sólido e inexpugnável de valores entre os quais o mais sublime era sem dúvida o de seguir vivendo como antes. Lembro-me como se tivesse sido ontem do acompanhamento musical daquela época do hino, que não se cansava de afirmar e confirmar em voz baixa mas insistente:

Angola ... é nossa.

Vinte anos depois:

Acabou-se o churrasco em Vilela, acabaram as gambas na Ilha de Luanda, acabaram os passeios domingueiros das famílias portuguesas. Acabou o racismo, acabaram Salazar e Caetano. Acabou o ordem. Luanda tem outro público

em lugar dos portugueses limpos e asseados  
aparecem os cooperantes de todo o mundo  
em lugar dos para-quedistas  
apareceram os soldados angolanos e cubanos  
em lugar da polícia de segurança pública  
aparecem guardas angolanos de fardas azuis  
em lugar da guerrilha  
- a guerra.

Luanda perdeu o colonialismo, mas também perdeu a ilusão de não pertencer ao Terceiro Mundo. Já não existe a arrogância do colonizador mas existe a ignorância do aliado. Uma cidade que vive, melhor dito, uma população que vive numa cidade, numa cidade que não consegue nem tenta dominar. A cidade do colonizador é conquistada por um povo sem outra pretensão do que viver de acordo com as suas necessidades. Não considera digna de ser conservada uma cidade que foi completamente abandonada pelos seus construtores, que eu saiba caso único nos últimos vinte anos, uma Pompeia moderna, mas imediatamente de novo povoada.

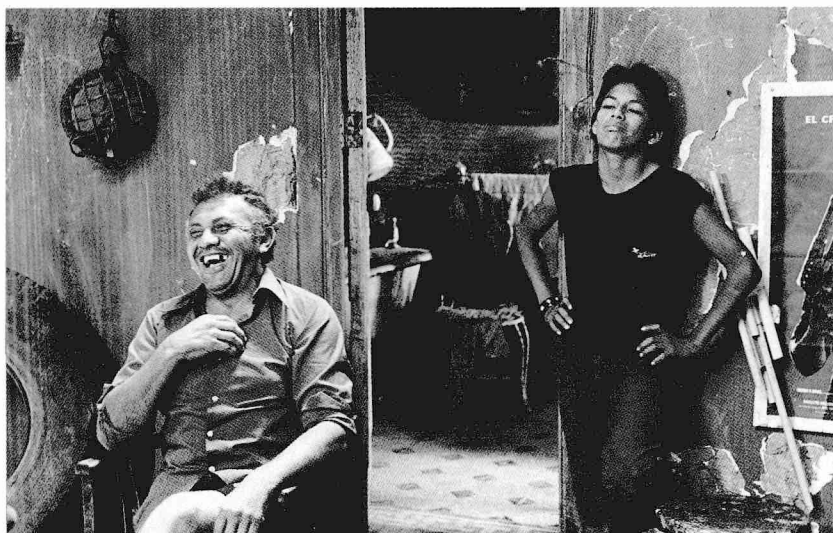
A cidade das populações fugidas da guerra. A improvisação, o estado provisório depois de 15 ou 20 anos inevitavelmente se torna costume, hábito, comportamento tradicional.



**SECCIÓN**  
**LIMA**



Escena de Juliana (1988). Niños cantando en un »micorbus«  
Fotografía: Susana Pastor



Escena de Juliana (1988)  
Fotografía: Susana Pastor



Rodaje del cortometraje *Sobreviviente de oficio*  
Fotografía: Susana Pastor



**Oswaldo Carpio**

**CINE, COMUNICACIÓN Y CULTURA.  
LA EXPERIENCIA DEL GRUPO CHASKI**

El Grupo Chaski quiere poner a consideración los supuestos de trabajo de sus ocho años, con un nivel de relato que pretende plantear el conjunto de elementos contradictorios que lo caracterizan y su metodología.

Antes, sin embargo, quisiéramos expresar algunas ideas, claves en la comprensión del Perú y su ubicación.

**Perú: Mundos culturales en movimiento**

Desde tiempos muy remotos el Perú ha sido un crisol de mestizaje de diversas culturas. Antes de la colonia se habían desarrollado horizontes culturales con logros significativos en lo tecnológico, social y cultural, acordes a las condiciones ecológicas existentes. La colonia significó el trastocamiento del orden social existente, iniciando un proceso de redefiniciones, resistencias, apropiaciones y hegemonías culturales. A lo largo de la época colonial y posteriormente durante la época republicana, se suscitó la incorporación de otras matrices culturales como la negra, la asiática, etc. que enriquecieron la pluriculturalidad ya existente.

El desarrollo e integración de todas las culturas fue frenado por el carácter impositivo y autoritario de la cultura hegemónica.

El Perú contemporáneo se supone multiétnico y pluricultural y se encuentra en una constante interacción que genera la consolidación de culturas populares.

Las culturas populares en el Perú no se pueden concebir sin la participación por un lado de las matrices culturales históricas, y de otro lado, por los elementos masivos presentes en la comunicación.

La falta de una perspectiva cultural en la formulación de políticas de desarrollo unido a otros factores ha contribuido a la desintegración y a la no consolidación de un proyecto nacional.

La crisis actual que amenaza con la desintegración del Estado y se manifiesta en los altos índices de violencia tiene su origen en la incomprensión de las culturas hegemónicas sobre las subalternas y se caracteriza por imposibilitar la comunicación y generar mayor violencia.

En los últimos 30 años el Perú empieza a cambiar radicalmente. La población rural inicia una inmigración compulsiva y masiva que le da un nuevo rostro al país. Aparecen las grandes ciudades. La ciudad colonial de Lima (dominada excluyentemente por una minoría blanca) empieza a transitar lentamente en los 60 y violentamente en los 70 y 80 a una ciudad india, mestiza, cosmopolita, extraña, en la que las características principales son la informalidad y el nuevo rostro mestizo.

Cuando hablamos de la Lima de hoy, lo hacemos pensando en una ciudad que se transformó radicalmente y que, en el contexto general del país y de América Latina, vive un proceso de cambios inesperados e insólitos. Está, estamos, en la búsqueda de nuestra propia identidad.

## **I. "Yo soy de la calle.**

**A mi me gusta estar en la calle.**

**La calle es mi libertad."**

**(Testimonio de uno de los niños de Juliana)**

Esta es, de alguna manera, la definición de millones de ciudadanos (migrantes, hijos de migrantes) de la ciudad de Lima.

El *Grupo Chaski* se funda en 1982 en uno de los momentos de mayor efervescencia migratoria, resultado de la crisis económica general, la crisis del agro y la violencia política que expulsa a cientos de miles de personas de los andes a las ciudades de la costa.

Chaski es un Grupo urbano y desde esa ubicación se ha proyectado al país. Ha intentado abordar lo andino pero con dificultades. Su visión ha sido externa. Se ha movido en un conflicto cultural: ser personas de la ciudad que deben abordar toda la problemática nacional; pero, el mundo andino de su propio país, les es poco conocido. Por eso decidieron tratar la problemática urbana. La de Chaski fue una opción por la cultura urbana. Por hacer películas desde adentro, asume el nombre de los antiguos comunicadores del impe-

rio de los incas, los Chaskis, sistema que funcionó y que puso la *comunicación* al servicio de todo un pueblo.

El reto es hoy mayor. Se trata de lograr lo mismo contando con la tecnología moderna.

No es un organismo homogéneo, a él concurren historias personales, culturales e ideopolíticas diversas. Es un ente crítico, conflictivo y contradictorio. En él confluyen diversas culturas, etnias, historias, etc. que explican su existencia. Están unidos en la responsabilidad de ser comunicadores sociales comprometidos, bajo la idea de José María Arguedas de apostar a la unidad en la diversidad, a la unidad de todas las sangres que forman el Perú.

La historia de Chaski es, ahora, parte de la historia del cine en el Perú, especialmente en el abordaje de la realización cinematográfica y en la creación de la imagen del mundo popular.

Esta pluralidad hace que la realidad afecte a sus integrantes de distinta manera y es la causa de los diversos abordajes al mundo urbano y las propias contradicciones inherentes al colectivo de cine.

Finalmente, es afectado por la violencia de la ciudad. Esta violencia es terrorista, política, social, cultural, racial y religiosa y se viene desatando. Tratamos de responder a esa realidad con nuestra posición teórico-práctica.

## **II. Expresiones culturales de la ciudad.**

### **Urbe y medios de comunicación**

¿Como entiende Chaski la cultura? Considera que la cultura es la totalidad de la experiencia humana que se manifiesta en todas y cada una de sus actividades. Es desde esta pluralidad que se constituye en uno de los ejes centrales del desarrollo de cualquier sociedad. No existen culturas superiores o inferiores. Todos los pueblos tienen una determinada cultura.

La cultura es un proceso dinámico y contradictorio que está presente tanto en lo cotidiano como en el curso histórico de los pueblos. Supone una transformación continua que no se agota en manifestaciones concretas del arte, la reacción intelectual y el desarrollo de lo científico y tecnológico, sino que implica la interacción humana expresada en la comunicación social.

Cualquier proyecto nacional es indesligable de la cultura, pues ésta tiene un peso gravitante en la dinámica social. El desarrollo de la cultura nacional es inseparable del desarrollo de la cultura universal. Se realiza en un proceso conflictivo de interacción por el cual suceden influencias de ambas culturas.

Las prácticas culturales apuntan al fortalecimiento y consolidación de una comunicación democrática que es base para creación de una sociedad, justa, plena, solidaria, donde se realicen todas las aspiraciones individuales y colectivas.

En los medios de comunicación la cultura hegemónica impidió el acceso a las expresiones musicales populares. En la radio se escucha por primera vez un vals peruano en los años 40. La música andina tiene espacio en la radio marginalmente en programación de madrugada, en los años 40. Luego va desapareciendo lentamente de la programación.

En las últimas décadas, en el nuevo contexto de protagonismo popular, de predominio de la televisión, el movimiento popular va tomando espacios en la radio regional y más tarde en la nacional.

Va a ser en los años 80 con la explosión de la música *chicha* que la radio es inundada por las expresiones musicales de los migrantes. Se crean chichódromos (salas de baile muy populares) y florecen orquestas y disqueras en todo el país.

Vuelven a proliferar los coliseos que en los años 60 se dedicaban al huayno. En los 80 todo lo popular se desborda, pero es despreciado por las culturas hegemónicas, por el Perú oficial.

La televisión es el caso de más clara discriminación étnico cultural. Una minoría la controla como grupo de poder oligopolítico. Pese a eso, debilmente se va haciendo presente la cultura popular. Pero continúa avanzando y es expectante su rol futuro.

### **III. Cine del Grupo Chaski**

Se elabora dentro de la nueva cultura que se vá formando, de tal manera que busca nutrirse de los impulsos creadores de los protagonistas del mundo urbano.

#### **La idea cinematográfica**

La idea para una realización cinematográfica parte de múltiples aproximaciones. Es el resultado del seguimiento permanente. Tratamos de ser fieles a lo que nos dictan los hechos. Esa es nuestra base, nuestro punto de partida y de llegada.



El examen permanente nos ha planteado ubicar temas centrales: niños y mujeres, los que son en todo el país, pero especialmente en las ciudades, los que más sufren las consecuencias de la crisis general. Es en virtud de estas aproximaciones que nacen *Miss Universo en el Perú* (film documental), *Gregório* y *Juliana* (dos largos que mezclan documental y ficción) y los *Retratos de sobrevivencia* (serie de cortometrajes documentales).

Expresamos así la situación de decenas de miles de peruanos que en la ciudad hacen uso del máximo de creatividad, las más variadas e increíbles formas de trabajo para mantener a sus familias. Ellos están reflejados en las películas señaladas.

### Investigación

Con el tema y la idea escogidos, se dá inicio a una nueva etapa de investigación, esta vez más rigurosa y precisa que la anterior. *Gregório*, por ejemplo, se nutre de la labor de investigación con diez niños recién llegados de la sierra. Trabajo que aborda a partir de entrevistas grabadas, sus historias personales, fantasías, frustraciones, juegos, sexualidad, trabajos, educación, escala de valores, etc., etc. Es una labor de largo aliento en la que se va generando con los investigados espacios de comunicación, lográndose ir adentrándose en sus diversos mundos y descubriéndolos.

Para *Gregório* se investigó, también, la vida de los niños ya establecidos en la ciudad, con el fin de lograr el conocimiento de los mundos culturales en conflicto. *Gregório* intenta expresar el choque cultural que se produce en los millones que llegaron a la ciudad en las últimas décadas. Todo esto desde la mirada de un niño.

Más de un millón de espectadores vieron *Gregório* en las pantallas, tanto en los circuitos comerciales, como en los populares alternativos. Siete y medio millones la han visto por la televisión comercial. Y decenas de millones en el mundo.

En *Juliana* se hizo un trabajo de investigación, similar pero más rico que en *Gregório*. Tuvo como protagonistas a los niños de la calle. Con ellos se trabajó sus historias personales. Se hicieron entrevistas a decenas de niños, se tomaron fotografías, se visitó las calles de concurrencia, se conversó con especialistas.

En *Juliana* el *Grupo* se movió con mayor facilidad en su mundo más conocido: el urbano.

## **El guión y los actores**

El concepto es que el guión debe ser abierto y flexible. El hecho de partir de una realidad en permanente modificación obliga a un guión susceptible de ser modificado cuantas veces sea necesario, como resultado, precisamente, de la interpelación que la escena social plantea. Las modificaciones al guión se hacen incluso momentos previos al rodaje, o en el propio rodaje.

Los actores, escogidos en el trabajo de investigación o como consecuencia de éste, son las mismas personas que en la vida cotidiana personifican o protagonizan diariamente, lo que van a representar luego en las imágenes cinematográficas. Ellos proponen cambios al guión cuantas veces es necesario, incorporando sus lenguajes, deseos profundos, ideales, frustraciones, etc.

Entonces, el guión abierto a los protagonistas, permite profundizar aún más en sus mundos, abarcándolos en sus matices y sutilezas.

Tanto en *Gregório* como en *Juliana*, los miembros de los respectivos *equipos de realización* convivieron con los niños a lo largo de más de tres meses, espacio físico-temporal, que permitió, a niños y adultos, crear un espacio de comunicación, en el que se desarrolló una actividad creativa febril y un intercambio cultural entre niños de distintas procedencias y experiencias de vida.

## **La creación de personaje**

El Grupo Chaski a partir de su experiencia, habla del método persona-personaje. Este consiste en que el personaje de las películas es, también, el mismo de la vida real, a partir de que el actor es un no-actor, es decir, es un actor natural, que protagoniza en la película lo que en la vida real vive. Pero, este mismo actor natural, escenifica la vida de decenas de personas que no están en la película realmente; es decir, están simbólicamente a partir del personaje de *Juliana* y *Gregório*, expresan a un nivel real y simbólico, el mundo auténtico de decenas de personas.

Chaski trabaja principalmente con actores no-actores o con actores no profesionales. Esto por la opción ya señalada de buscar ser fieles a la realidad, a la cultura de los personajes de sus películas.

## Los escenarios de las películas

Los escenarios de las películas de Chaski son los de la ciudad, son auténticos, no son sets creados exprofeso. Se trabaja en los lugares en donde los personajes reales protagonizan sus vidas. El lugar de filmación es por lo tanto la calle, el tugurio, el callejón, el circo pobre, el taller informal, la gran avenida, el mercado mayorista, la barriada, etc.

No extraemos a los personajes de sus mundos. Vamos a sus mundos y desde allí, con ellos, damos vida a las obras cinematográficas.

Para llegar a esos escenarios, Chaski busca llegar a acuerdos con las organizaciones de vecinos, barriales, populares, según el caso para entrar a esos lugares y poder filmar.

Esto debe concretarse en acuerdos basados en la reciprocidad, en los que el *Grupo* cede algo a cambio de la posibilidad de usar ese escenario o locación.

## El sonido. La banda sonora

En todas sus películas opta por los sonidos de la urbe. El bullicio de las calles y avenidas, su estridencia, sus silencios dramáticos.

La música presente en las películas es la que fluye de la historia y de la cultura de los protagonistas. Así, en *Gregório*, los sonidos y la música inicial son andinos; son sonidos articulados. A nivel idiomático está presente el *quechua*. En la música el huayno del Callejón de Huaylas.

Cuando los personajes principales (inmigrantes) van llegando a la ciudad, los sonidos y la música van cambiando. Se van transformando en *chicha*, que es la música con la que termina la película.

En *Juliana* la banda sonora en general y la música en particular son más complejas, expresan diversos mundos culturales urbanos: chicha, salsa, negro, criollo popular, etc. Aquí, los niños participaron en la creación de la canción y la música, manifestándose en ella sus propios mundos culturales.

## El rodaje

El rodaje es un espacio de comunicación conflictivo para Chaski pues allí se van a expresar las diversas percepciones que tienen de la realidad y como las expresan artísticamente. Chaski intenta crear desde la perspectiva de los sectores una nueva propuesta estética, la que refleje estos mundos.

El interés de Chaski de reflejar esos mundos con la mayor fidelidad posible, se expresa en el uso de los testimonios directos de los actores-protagonistas, de sus historias, que entran a cortar el relato cinematográfico para dar cabida a sus propios mundos, sin mediaciones mayores que la cámara y la película. Este corte dá lugar a un trato directo con el público, y contribuye a desmontar los mecanismos de comunicación del cine tradicional, que muchas veces impide momentos de reflexión en el público.

### **Cámara, iluminación, fotografía**

El desplazamiento y movimiento de la cámara, la luz, la iluminación, el encuadre, la composición, el uso de los lentes, todo esto al servicio de dichos propósitos.

La estética de Chaski se funda en la necesidad de expresar nuestro mundo. Las dificultades y conflictos del Grupo se dán en ese espacio. También somos diferentes y bellos, como válidas nuestras múltiples costumbres y como nuestro derecho a existir, sin renunciar a ser legítimamente distintos.

## **IV. Las películas una vez terminadas**

Con las películas terminadas se trata de continuar generando espacios de comunicación.

### **- Espacios de comunicación popular.**

Los films, a parte de circular en los circuitos tradicionales de cine, van a las organizaciones populares con el fin de fortalecer y/o crear espacios comunicacionales. La organización popular es el elemento clave de la nueva sociedad civil. Con ellos confrontamos las películas, las debatimos, las insertamos en su dinámica. De esta forma ganamos un nuevo espacio y contribuimos a consolidarlo; pero, sobre todo, vamos afinizando los circuitos de comunicación popular alternativos y participando en la educación y fomentando la organización popular autónoma.

### **- Retroalimentación por la investigación.**

El circuito alternativo se cierra circunstancialmente cuando incorporamos el punto de vista de las organizaciones populares a la crítica de nuestras producciones. Aquí se produce el proceso de retroalimentación, o una

parte de él. La investigación busca incorporar el punto de vista del público sobre el trabajo realizado. De esta manera, nuestras futuras producciones estarán marcadas por aquello que el público expresó en ese espacio comunicacional.

Realizamos al año alrededor de dos proyecciones diarias (incluyendo sábados y domingos) y se trabaja con unas 300 organizaciones populares. Cuenta para ello con películas en formato de 16 mm, proyectores ad-hoc, y, en los lugares en donde no hay energía eléctrica el Grupo lleva un pequeño equipo electrógeno.

La expectativa por las películas en este circuito es de tal importancia que en una función de *Gregório* más de 2.500 personas la vieron de pie ... o sentados es igual, nunca pasivos. Activos en su contribución que a pesar de nuestras diversidades nos influncian y modifican. Así, esto es lo que somos.



**Oswaldo Carpio**

## **LIMA 1990 ... FICCIÓN ...**

Francisco, uno de los tantos niños que viven en los tugurios del populoso barrio de La Victoria en Lima, sueña con ser futbolista, ser estrella. Delgado, pequeño, magro, mestizo, sus doce años le sientan bien, especialmente porque todos creen que tiene menos. Eso lo hace más simpático aún.

Francisco, al que todos conocen como Pancho, ha salido de su casa después del almuerzo, para unirse a los barristas de su equipo favorito, que juega uno de los partidos claves del campeonato.

Es invierno y Lima y su cielo se tiñen de gris panza de burro. Las calles están oscuras pese a que son las tres de la tarde. Al llegar a la Av. Gamarra, se dirige al cruce con 28 de Julio. Allí, donde el trajín humano es desbordante y caótico; pululan camiones, microbuses, comerciantes, prostitutas, delincuentes, fieros guardianes armados con "verduguillos", pájaros fruteros, policías; allí en la esquina con 28 de Julio, Pancho se detiene a contemplar una grande y vistosa vitrina. Es una casa comercial dedicada a la venta de artículos deportivos y en donde destaca el uniforme completo del equipo del que es fanático.

Mientras Pancho contempla el uniforme, las fotografías, posters y artículos deportivos, un hombre ha llegado a la esquina y lo empieza a observar; este hombre, que espera a alguien, no le pierde la mirada. En la misma esquina, a la espalda de Pancho, se detiene un taxi casi nuevo, sin placas de rodaje, que se mueve en el tumulto con dificultad, pero con un chofer muy seguro. La vitrina, que sirve de espejo, permite ver que baja una mujer blanca, bien vestida, con pantalones vaqueros, casaca y zapatillas. Lleva una bolsa grande. El taxista se aleja lentamente, esperando a la mujer cincuenta metros más adelante. Ella se dirige al primer individuo, y después de intercambiar breves palabras, saca de la bolsa un paquete que se lo entrega. Pancho ha mirado pero no ha visto nada. El sigue pensando en su equipo y en el partido de ese día.

La mujer se aleja luego del "contacto" y ahora es el hombre, de edad mediana, contextura fuerte, cabellos muy recortados y de cierta dureza en el rostro el que se dirige a Pancho y le propone que le haga un trabajito. Pancho volteo sorprendido al llamado del hombre. Este quiere contratarlo para que él lleve un regalo a una amiga. Se trata de un regalo especial, delicado y fino, que quiere entregarlo de sorpresa. El hombre le ofrece una buena paga. La respuesta de Pancho es tajante, no puede llevarlo porque hoy hay un partido clave y tiene que entrar al estadio con los barristas. El desconocido insiste, aumenta la suma. Pancho duda pero le pregunta el por qué él mismo no lleva el regalo a su amiga. El hombre es convincente: es una sorpresa y si él va deja de serlo. Pancho no sabe qué responder, no se decide. El desconocido saca un nuevo argumento: le compra el uniforme de su equipo favorito, al que ha visto que miraba más que interesado. Pancho está sorprendido y maravillado. Lo que él quería hacía tiempo: ¡el uniforme de su equipo! Pancho esta vez acepta pero el desconocido es muy claro. El uniforme se lo entrega al día siguiente, cuando haga el trabajo, mientras tanto, le adelanta una suma pequeña para su pasaje y algo más. Pancho no acepta y decide irse. El desconocido cambia de táctica: le compra de inmediato la casaquilla y al día siguiente el resto del uniforme más sus pasajes y propina. Pancho esta vez acepta.

Con la camiseta de su equipo en las manos, Pancho recibe el dinero para su pasaje y las últimas instrucciones: que cuide la caja, que sea puntual, que la entregue no después de las 7 de la noche ni antes de las 6<sup>50</sup> de la tarde, porque si no, si pierde el encanto de la sorpresa. El regalo es delicado y debe cuidar la caja.

El desconocido se aleja. Pancho es una fiesta. Se dirige al estadio en donde lo esperan sus amigos de la barra. Pancho decide ponerse la camiseta de su equipo. Sus compañeros con tambores, bombos, bocinas, cajones, vinchas y banderas, lo saludan y esperan entrar con él. Pancho sabe que no puede entrar, pero pregunta por la hora en que termina el partido: 7<sup>15</sup> de la noche. De todas maneras duda. Sus amigos intentan convencerlo, pero al final piensa en el uniforme completo del equipo. Le hacen bromas por la caja, quieren quitársela pero se defiende.

En ese tumulto de los barristas a la entrada del estadio, la policía se ha desplazado para poner orden. Uno de ellos se interesa por el paquete pero sin ninguna buena intención. Pancho logra eludirlo y se va.

Pancho sabe que todavía es temprano, que tiene todavía tiempo por delante para dejar la caja; pero no puede llevarla antes de la hora indicada. Se imagina una mujer bonita recibiendo el regalo.

Camino hacia el paradero, en la parte posterior del estadio, un grupo de niños, sus amigos, se disponen a jugar un partido de fútbol. Son los niños que



entran en la llamada "segundilla" y juegan su partido paralelo al partido profesional. Sus amigos lo rodean, lo invitan a quedarse a jugar. Le hacen bromas por la caja y la camiseta; que se quede a estrenarla, a sacarle brillo. Pancho pregunta por la hora. Responden que el partido termina temprano para poder entrar a la "segundilla" y ver algo. Pancho duda. Le bromean por la caja, se la quieren quitar. Pancho la defiende como si fuera lo más importante de su vida. Le insisten en que se quede, que luzca la camiseta. Después de mucho dudar, Pancho acepta, se queda. El es líder del grupo y se organizan los equipos.

Pancho deja la caja al cuidado de un niño de 8 años, uno de los más pequeños que no juega y que mira el partido desde un costado. Un viejo, que merodea el lugar, mira con alegría y tristeza a los niños. Es el único adulto en el lugar. La gente pasa a los lejos con sus banderas y cánticos.

Los dos partidos empiezan simultáneamente, el del estadio y el de los niños. Se oyen vítores, canciones, banderas, pica pica, música, gritos ... El partido entre los niños es interrumpido por los gritos violentos del estadio, los que se mezclan con los de los niños. Explodian petardos lanzados por los barristas. Los niños ríen alegres cuando eso ocurre. Los dos partidos están muy reñidos. Los niños juegan con alegría y picardía, imitando a los jugadores profesionales que están en el campo de juego. Pancho está orgulloso. Mira de rato en rato la caja al cuidado del más pequeño. La pelota pasa cerca del niño que la cuida. Pancho está preocupado. Se quiere ir, pero el partido está muy reñido, como en el otro campo; a él no le gusta perder y por eso se queda. la hora va pasando, el partido no termina.

Los niños quieren ir a la "segundilla", el partido ha terminado. En el estadio el juego está tenso, nadie se mueve. Los niños corren para ver algo, no esperan a Pancho, lo apuran. El no va. Pregunta por la hora, es demasiado tarde para ir. Su amiguito ha dejado la caja junto a una piedra, en uno de los arcos. El viejo no se ha ido, continúa mirando todo. Pancho se limpia la ropa, alisa la camiseta contra su cuerpo, se siente orgulloso, recuerda al hombre, los útiles deportivos y el uniforme completo de su equipo, el taxi que se aleja, la mujer ... cuando avanza hacia el paquete, se escucha el estallido de la multitud que grita el gol y una violenta explosión en la canchita de fútbol.



**Horst Nitschack**

**LITERATURA URBANA - LIMA  
(LA CIUDAD DE LOS REYES: FUNDACIÓN 18. 1. 1535)**

Como introducción al trabajo cineasta del Grupo Chaski, que tiene la ciudad de Lima y sus habitantes como objeto principal, me parece útil presentarles una vista panorámica de otro medio artístico que también trata de Lima y de su población: la literatura urbana. Ella fue la primera en contribuir a la concientización artística de la nueva realidad que constituye Lima a partir de los años 50, y fue también la que preparó los temas y los personajes, que más tarde serían retomadas por las películas del Grupo Chaski.

**Datos estadísticos sobre Lima**

Antes de comenzar quisiera presentarles algunos datos significativos con respecto al desarrollo de Lima en los últimos años: En 1876 su población apenas superaba los cien mil habitantes (Caravedo, p. 19). El proceso de modernización del segundo gobierno de Leguía - a partir de 1919 - ("se dio especial importancia a los transportes y medios de comunicación" (Caravedo, p. 19)) provoca la llegada de la primera ola migratoria de la población indígena que desciende de los Andes.

Pero no será hasta los años 50 que empiece realmente la época de migración hacia Lima (Galín, p. 49) y se constate una nueva tendencia de crecimiento urbano:

Lima se convierte en un gran centro receptor de migrantes de origen provinciano campesino en su mayoría. La formación de barriadas, conjuntamente con la invasión de eriazos, expanden la tierra urbana (Caravedo, p. 20).

¿Eso era Lima, Lima, Lima? ... La palabra le sonaba a hueco. Recordó: su tío le había dicho que Lima era una ciudad grande, tan grande que en ella vivían un millón de personas.

¿La bestia con un millón de cabezas? Esteban había soñado hacía unos días, antes del viaje, en eso: una bestia con un millón de cabezas. Y ahora, él, con cada paso que daba, iba internándose dentro de la bestia ... (E. Congrains, "El niño de junto al cielo", en: *Lima, hora cero*, p. 72).

En 1961 el 46,3 % de la población son inmigrantes (Golte, p. 36). En 1970 esta cifra baja al 40 % en virtud del aumento de la población total, debido en gran parte a los hijos de inmigrantes nacidos en Lima y que estadísticamente cuentan como limeños.

En 1981 Lima sólo habría tenido 1.445.000 habitantes en lugar de los 4.000.000 que fueron censados, si desde 1940 no hubiera habido migraciones (Soto, p. 8).

Entre 1940 y 1981 la población de Lima aumentó siete veces: de 645.000 a 4.608.000 habitantes (Golte, p. 36).

La tendencia 'urbanizante' en el Perú se demuestra por las siguientes cifras:

En 1940 la población urbana representaba un 35 % de la población total; en 1986 un 68 % (Caravedo, p. 31). En 1981 el 65 % de la población peruana reside en áreas urbanas, el 58,7 % en centros de 2.000 o más habitantes (Galín, p. 49).

La importancia de Lima en el contexto nacional aumenta cada vez más: En 1959 Lima representó el 37,7 % del PBI (Producto Bruto Interno).

El peso económico de Lima era incuestionable. En 1972 el área de Lima y Callao representaban el 55,7 % del Producto Bruto Interno del país. Albergan [sic] a más del 25 % de la población nacional, contenía más del 70 % del valor bruto de la producción industrial y recibía más del 80 % de los créditos bancarios (Caravedo, p. 22).

Hoy, en 1990, estas cifras han aumentado: en la Gran Lima viven actualmente entre 7 y 8 de los 20 millones peruanos, de los cuales aproximadamente 10 millones son mayores y tienen el derecho de votar.

## La presencia de Lima en la literatura

Definamos literatura urbana por las características siguientes: Una literatura que tematiza

- Lima como espacio social/espacio de vida
- la vida de grupos/estratos de la sociedad limeña
- la vida social de ciertos barrios de Lima
- la historia y el desarrollo urbano

Tomando como base estas características se puede constatar que el primer precursor fue Ricardo Palma (1833 - 1919) con sus *Tradiciones peruanas*; seguido, luego de un lapso considerable, por autores de los años 20 y 30 de nuestro siglo como Martín Adán (*La casa de cartón*, 1928) y José Diez Canseco (*Duque*, 1933).

Con respecto a los años treinta y cuarenta escribe L. A. Sánchez:

En el Perú no ha crecido la literatura de protesta social urbana. Quizas porque las industrias son incipientes; quizá porque la sucesión de gobiernos intolerantes para toda expresión liberal, unida a la innata adaptación al hecho realizado, que caracteriza a Lima - y Lima sigue siendo el centro del Perú -, aleja a los escritores de todo compromiso excepto con su propia comodidad (p. 540). Perú permanece al margen de la novela social urbana, viviéndola a cambio de su silencio escrito (p. 541).

No es hasta los años 50 que surge en las letras peruanas una literatura urbana vital y notable.<sup>1</sup>

"A partir de 1950 se inicia el predominio de la narración urbana que prevalece hasta la actualidad", nota Washington Delgado (p. 158), y continua:

Hay sin duda muchas razones para explicar este fenómeno: en primer lugar, el decaimiento de la que podríamos llamar escuela narrativa indigenista encabezada por Ciro Alegría y José María Arguedas [...] Hacia 1950, terminada la II Guerra Mundial, las librerías se vieron inundadas por obras de escritores europeos y norteamericanos que mostraban un perfeccionamiento acendrado de las técnicas narrativas en el cuento y en la novela. Hay que notar además que la importancia económica del campo y la producción agraria fueron mermando, poco a poco, en la vida del Perú y que la plácida y coqueta ciudad de Lima, empezó a volverse un

---

1 Cf. Luis Fernando Vidal: *La ciudad en la narrativa peruana*, 1986; Tomás G. Escajadillo: *Diez-Canseco: Un precursor no reconocido*, 1986; Abelardo Sánchez León: *Presencia de Lima en la poesía actual*, 1986; James Walter Talbert: *Images of Lima in Recent Peruvian Fiction*, 1977).

monstruo donde aflúan los habitantes empobrecidos de las provincias y que transformaron la antigua ciudad jardín en lo que Salazar Bondy llamó Lima la horrible (l.c).

Todos los críticos concuerdan en que el surgimiento de la literatura urbana coincide con la transformación urbana misma, transformación para peor, en ello también hay consenso. Pero coincide también con la recepción del existencialismo francés (principalmente los escritos de Sartre), las interpretaciones existencialistas de Kafka, del neorealismo italiano (películas de Rossellini y otros) y de la novela norteamericana (John Steinbeck y William Faulkner).

La influencia de la novela norteamericana extermina la clarificación de un mundo capitalista, de conflictos entre empresarios y obreros, más activo y dramático que el suscitado por los naturalistas franceses [...].<sup>2</sup>

Nacen en estos años los problemas y conflictos sociales típicos de Lima: confrontación de la población indígena de las provincias, principalmente de la sierra, con la población urbana. Eso implica: confrontación de culturas e idiomas diferentes, confrontación de sistemas sociales diferentes, de etnias y de épocas históricas diferentes. Tomando en cuenta la dimensión de este choque de culturas y de realidades nadie debe extrañarse de las consecuencias ni de los resultados.

Los nombres más importantes relacionados con la literatura urbana son: Mario Vargas Llosa (*Los jefes*, 1959; *La ciudad y los perros*, 1963), Julio Ramón Ribeyro (*Los gallinazos sin plumas*, 1954 (Cuento)) y Alfredo Bryce Echenique (*Un mundo para Julius*, 1970). Aunque no podemos descuidar otros nombres y títulos como Enrique Congrains: *Lima, hora cero* (1954); *No una, sino mucha muertes* (1958); Sebastián Salazar Bondy: *Lima la horrible*, 1964; Oswaldo Reynoso: *En octubre no hay milagros* (1968); Carlos Zavaleta: *Los aprendices* (1971).

Los temas más destacados: La migración, las condiciones de vida en las "barriadas", sobrevivencia, racismo, soledad, alcoholismo, la destrucción/liquidación de la familia, violencia (machismo), la decadencia de Lima, el caos urbano.

Los personajes más representativos: Niños, grupos/pandillas de adolescentes, prostitutas, locos, desempleados, en otras palabras: todo tipo de marginales.

---

2 L. A. Sánchez: *Proceso y contenido de la novela Hispano Americana*, Madrid 1969, p. 532 s.

Imágenes: ciudad inferno; ciudad que provoca suicidio; Lima equivale a la muerte; Lima como laberinto, cementerio, tumba, prisión, cepo; Lima como lugar de la incomunicación, de la desubicación, del desencuentro.

Actuación: ganarse la vida, sobrevivir: se gana la vida contra la ciudad oficial, contra el orden, contra la ley, contra la moralidad, contra los demás.

## La Poesía

En cuanto a la poesía, Abelardo Sánchez León constata tres fases, las que identifica con tres generaciones de poetas:

1. Los poetas de la generación del 50: con anhelo y nostalgia de una Lima mejor del pasado.
2. Los poetas de la generación del 60: para ellos la poesía vale "como herramienta de defensa y sobrevivencia, para contrarrestar los efectos de la ciudad" (p. 61).
3. Los poetas de la generación del 70: ellos descubren 'la calle como escenario principal'; "no escriben tanto *sobre* Lima, sino *desde* Lima"; capturan 'la cotidianidad de la gente', 'retratan el rostro del individuo en la gran ciudad' (p. 66).

Abelardo Sánchez León termina su artículo con las observaciones siguientes:

No puedo dejar de lado la tentación de decir que la poesía urbana de los últimos años se ha visto forzada a abandonar cierta preocupación por la perfección formal y a optar por las formas que más se asemejan al desorden de Lima; porque no se trata de una ciudad ordenada, que crece por décadas, bajo cánones urbanísticos planificados, sino al contrario, crece día a día, se desparrama por los arenales, se tугuriza, se densifica, lucha por obtener servicios básicos y, además, se desenvuelve en un desorden propio de una urbe sin medios económicos, donde hay propuestas e iniciativas populares, muchas de ellas en conflicto con el orden legal, y rostros sociales que antes carecían de mandato público.

[...]

Así, como podría hablarse de una 'arquitectura de la barriada' [...] no es descabellado decir que la poesía expresa cada vez más, a través del lenguaje y sus formas, la desgarradora vitalidad por sobrevivir de su población, recreando la noción del verso, su musicalidad, incorporando voces sociales que antes no estaban ni pertenecían al poema (p. 73).

Así pues: desde los años cincuenta, Lima es un desafío literario y poético, en el que se confrontan los autores y los artistas. Se trata de encontrar/adaptar nuevas técnicas literarias para una realidad cambiada/transformada. Los autores tienen que abrir un camino para nuevos grupos sociales en sus cuentos y novelas, tienen que dar una voz a individuos mudos, tienen que abrir los ojos a sus conciudadanos de los barrios de la clase media que no quieren percibir que la realidad no es más lo que era.

Pero sabiendo que el discurso literario y poético es bien diferente de un discurso sociológico, histórico o antropológico, debemos leer los textos literarios con cuidado, no olvidando una observación que ya encontramos en los escritos estéticos de Mukařovský:

Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra artística no debe ser utilizada nunca como documento histórico o sociológico sin explicación previa de su valor documental, es decir de la calidad de su relación respecto al contexto dado de fenómenos sociales (p. 37).

En otras palabras: si bien es cierto que los textos tratan de las condiciones de vida en esta metrópoli, no se pueden interpretar los 'elementos realistas/documentalistas' de una manera ingenua. El basural, el lavadero y los locos de Enrique Congrains en *No una, sino muchas muertes* son más que denuncia social, así como el Colegio Militar Leoncio Prado de Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* es más que la 7 s. Ms. S. 4 vida de la alta burguesía en San Isidro en la novela *Un mundo para Julius* no es un texto empático, sino la posibilidad de un análisis literario que tiene como condición

la identificación del creador con todos sus personajes, 'tanto con el verdugo como con la víctima porque los dos son valiosos, tan valiosos el uno como el otro por las huellas que dejan en la sociedad (Roland Forgues, p. 122).

La ciudad monstruosa es también un nuevo espacio literario, donde los autores/escritores pueden realizar nuevas experiencias literarias. Los basurales de Enrique Congrains y de Julio Ramón Ribeyro (*Los gallinazos sin plumas*) conforman también un espacio de este tipo que hasta entonces no existía en la literatura peruana, y que consigue su legitimación literaria a través de su existencia real.

Para evaluar el carácter de la representación literaria y del tratamiento literario de la ciudad y de sus grupos sociales, la crítica debe tomar en cuenta varias otras cuestiones:

1. La literatura urbana se incorpora en la institución literaria y en el sistema literario nacional e internacional.



¿Cómo se relaciona una literatura urbana emergente con este sistema literario?

Es en este contexto que debe ser analizada la problemática del realismo: La literatura urbana en tanto como literatura realista depende también de la 'ilusión realista', es decir del hecho de que el realismo literario no es solamente la consecuencia de la necesidad de la reproducción literaria de una realidad social, económica y histórica, sino también resultado de una estrategia de legitimación literaria.

2. ¿Quién escribe la literatura urbana?

Alejandro Losada ha analizado en sus investigaciones la posición y la función social del autor en Latinoamérica. Perteneciendo a un determinado grupo social, él está incluido en sus sistemas de percepción y de comunicación y participa de sus experiencias y preocupaciones. Su aproximación imaginaria a otros grupos, es decir a otras experiencias sociales, siempre es influenciada por su propia posición social.

Estas reflexiones no quieren provocar un menosprecio de la literatura urbana sino deberían contribuir a la tentativa de una evaluación adecuada de su valor social y estético.

Como prueba la recepción internacional de los autores más destacados de esta literatura urbana (Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique), ellos no sólo lograron encontrar una posibilidad de acercarse literariamente a la realidad peruana, sino lograron también integrar la literatura peruana en el discurso literario internacional, o por lo menos occidental. Es la segunda vez, poco después de la aceptación internacional de la literatura indigenista peruana (Ciro Alegría y José María Arguedas - la tercera vez, si incluimos el éxito pasajero de Ventura García Calderon en los años veinte) que la literatura peruana se hace escuchar en el contexto de la literatura universal. ¿En qué medida este resultado ha sido también buscado desde el inicio? En otras palabras, ¿hasta qué grado el deseo de aceptación internacional ha influenciado sobre la elección de los temas, las perspectivas y la utilización de ciertas técnicas internacionalmente reconocidas (montaje, fragmentación, simultaneismo, monólogo interior, etc.)? Esto debe ser esclarecido por los investigadores literarios en el futuro.

Que una realidad abundante, compleja y conflictiva no es suficiente para la creación de una literatura realista lo demuestra la literatura urbana peruana de la última década: cuanto más se asemeja la propia Lima a las utopías más negativas de los años 50 hasta 70, los autores parecen ser menos capaces de transformar las experiencias vividas en textos literarios. Parece que la transgresión literaria ha sido sobrepasada por la propia realidad. Walter Benjamin

ya destacó este fenómeno con respecto a las experiencias de los soldados en la primera guerra mundial en su ensayo sobre *El narrador*.<sup>3</sup>

A partir de los años setenta los problemas y conflictos comienzan a sofocar a la Lima tradicional, convirtiéndose en una 'normalidad'. Así el discurso literario tiene que cambiar de carácter:

De una parte la literatura se ve substituida por las ciencias sociológicas, antropológicas y políticas que parecen de disponer de un acceso más inmediato a la 'realidad' que el 'realismo literario'.

Este proceso se refleja en el elevado interés de la intelligentsia nacional por estas ciencias y en el número de publicaciones en estas áreas. De otra parte el 'discurso literario' se radicaliza y se aproxima al discurso sociológico y antropológico. Washington Delgado hace constar a este respecto, refiriéndose a Miguel Gutiérrez y la revista *Narración*:

Su influencia es sin embargo muy grande, pues desde la revista *Narración*, ha realizado planteamientos teóricos importantes para el desarrollo futuro de la literatura, [...] ha sentado las bases de un nuevo tipo de narración documental y testimonial vinculada estrechamente con la antropología y la sociología que se viene desarrollando últimamente en el Perú (p. 166).

Pero los escritores en torno de la revista *Narración*, el propio Miguel Gutiérrez, Isaac Goldemberg y principalmente Gregorio Martínez, (re-)descubren la provincia peruana, lo urbano provinciano y lo rural, y se apartan de la metrópoli como sujeto literario:

La narración urbana en el Perú a partir de 1950 ha tenido un rápido desarrollo y una pronta madurez por la obra de los escritores últimos (Vargas Llosa, Bryce, Ribeyro); sin embargo, podría notarse cierta tendencia a un nuevo desplazamiento hacia el mundo campesino o provinciano (Washington Delgado, p. 167).

Así tenemos que constatar un cierto decaimiento de la literatura urbana - un decaimiento, que se debe también a los límites del propio 'realismo' urbano en la creación literaria.

La transgresión de un realismo documentalista siempre ha estado presente en la literatura urbana, ya en los textos de los años cincuenta, por ejemplo en *No una, sino muchas muertes* (E. Congrains) o en *Los gallinazos sin plumas* (J. Ramón Ribeyro). Esta tendencia se destaca aún más en los cuentos de los años 80 que tienen la Gran Lima como espacio de actuación. Yo pienso antes de todo en el cuento *Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara. Este cuento

---

3 Walter Benjamin: *Der Erzähler*. Gesammelte Schriften, t. II, 2, p. 438.

'hiperrealista', de una veracidad repugnante - a la cual no puede escapar un texto literario que trata de las condiciones de vida en las barriadas limeñas - solamente consigue superar un tono de completa desesperación a través (por medio) de la invención de este chico Yococo Montacerdos, que no tiene ni conciencia de la miseria ni sentimientos de dolor. Sólo como muerto vivo, logra sobrevivir y hasta gustar de la vida:

"Yococo es un hombre que no sufre ni tiene asco a nada", dijo Lolo, el negrito de doña Juana, una mañana en que ella y mamá habían ido a hacer la plaza. "A que sí tiene asco", le careó Pablo, el amigo, "a que no", "a que sí", "a que no". Y se hicieron las pruebas. Yococo se reía y aceptó las pruebas. Pablo trajo ají rocoto molido. [...] Le pusieron el ají rocoto molido en un platito y Yococo feliz por lo que le proponían, riendo, riendo se comió en seis cucharadas todo el ají (p. 31).

*Los gallinazos sin plumas* (1954) y *Montacerdos* (1981) - dos cuentos que marcan, por decirlo así, como paréntesis, inicio y fin de la época principal de la narrativa urbana - tienen varios elementos significativos en común: La vida inhumana sobre los basurales; Sobrevivir por medio de desperdicios; la familia disuelta (el abuelo y sus nietos - la madre y sus hijos); los niños como actores principales; el cerdo (como promesa de ganancia - como animal de cabalgadura y amigo); la muerte de actores principales (el abuelo - Yococo y su madre).

Más importante, sin embargo, es la diferencia: Los dos niños Efraín y Enrique sufren pero consiguen liberarse de su opresor en una rebelión desesperada. El abuelo será devorado por su propio cerdo.

Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula.

Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla (p. 44).

La ciudad - por cierto con 'gigantesca mandíbula' - espera a los niños, a pesar de todo la integración (aun cuando difícil y dolorosa) es su destino.

En *Montacerdos* escrito casi 30 años más tarde, cada tipo de rebelión se ha tornado imposible. No hay escape.

Yococo, el protagonista, el 'muerto vivo', con su cuerpo fétido y lleno de pus, demuestra una alegría fatal e ingenua, que es consecuencia de su falta de toda conciencia y sensibilidad física. Cromwell Jara supera el escenario escandaloso, inhumano y terrorífico de las barriadas limeñas por medio de la invención de esta figura fantástica, Yococo.

La única esperanza está en el mundo de la imaginación: y así el cuento termina con las palabras de la hermanita que era la narradora:

Y estoy pensando que si duermo ahora, tal vez sueñe. Y me reúna con mamá y Yococo nuevamente. Volando él sobre el Celedonio; despertando yo en un nido de palomas (p. 34).

No el mundo, sino los sueños son el único espacio, donde la esperanza se mantiene.

Estos últimos ejemplos muestran que los temas de las películas del Grupo Chaski, la migración, los problemas de integración social, el mundo de los niños, pandillos de niños, el sobrevivir en estas circunstancias, estos temas relacionados directamente con la realidad urbana, son temas que fueron tratados primero por la literatura urbana.

Verdad es que el cine peruano comprometido con la realidad urbana no surge antes de los años setenta (Cine Liberación sin Rodeos: *Niños de Cusco*; *Visión de la Selva*; Javier Heraud). No es antes de 1973 con una ley de apoyo a la producción filmica nacional, dada en marzo de 1972 (Isaac León Friás, p. 569) que nace el moderno cine peruano (no tomando en cuenta la breve época de florecimiento al fin de los años 30 y comienzo de los años 40).

Destaca desde este nuevo inicio la producción en la vertiente documental (Isaac León Friás, p. 570):

A fines de 1978 se estrenó [...] un film de largometraje (en cuatro episodios): *Cuentos Inmorales*. Sus directores: Francisco Lombardi, José L. Flores Guerra, Augusto Tamayo y José Carlos Huayhuanca. La película es un intento de mostrar cuatro ámbitos distintos de la realidad capitalina, un poco a la manera del film boliviano *Chuquiago*. De los cuatro episodios, hay dos que merecen rescatarse, los que dirigen Lombardi y Tamayo, respectivamente. En ambos se consigue trazar un cuadro crítico bastante agudo de los comportamientos y las frustraciones de la clase media de la capital del Perú (Isaac León Friás, p. 572 s.).

En 1984 en el ámbito internacional, en 1985 en Lima, se estrena la primera película de ficción del Grupo Chaski, *Gregorio*, después de haber realizado un primer documental de 40 minutos en 1982: *Miss Universo en el Perú*.

En *Gregorio*,

una familia campesina se ve obligada a emigrar a Lima debido a la escasez de tierras y a la pobreza de la región andina. *Gregorio*, de 12 años, sufre un violento desencuentro cultural en la ciudad. Las costumbres y la lengua son diferentes. El medio social es hostil para un niño de origen campesino. La angustia de la sobrevivencia, agudizada a raíz de la muerte de su padre, lo obliga a trabajar como lustrabotas. Poco a poco va profun-

dizando sus relaciones con una pandilla que lo introduce en el mundo de la delincuencia y las drogas (Catálogo Chaski, p. 10).

*Juliana*, el segundo largometraje del Grupo Chaski, sale en 1988 en Berlín (en Lima 1989):

*Juliana* recorre las calles del centro de Lima, sube a los micros con su pinta extraña, parece un hombrecito. Tiene doce años y pelo muy corto. Trabaja con un grupo de chiquillos, pobres como ella. Hacen lo que pueden, cantan, roban, se divierten. No importa la hora. Una buena parte de lo que ganan se la lleva Don Pedro, explotador y bufón. Es el reino de este mundo.

Como el resto de la pandilla, *Juliana* no sabe bien quién es, tampoco si habrá un mañana, pero sobrevive. Lucha, pelea, grita y muere, si alguien intenta quitarle lo poco que tiene (Catálogo Chaski, p. 11).

Además Chaski ha realizado varios documentales, entre otros, 1985: *Caminos de liberación* (20 min), 1985: *Los niños que vinieron* (16 min), 1986: *Perú ni leche ni gloria* (46 min), 1987: *Margot la del circo* (10 min), 1987: *Sobreviviente de oficio* (10 min), 1987: *El taller más grande del mundo* (10 min), 1987: *Encuentro de hombrecitos* (10 min).

Como característica general del trabajo de cine del Grupo Chaski resulta la tentativa de analizar la condición de vida de los grupos sociales más oprimidos y perjudicados, aunque en una perspectiva de identificación 'constructiva'. Se acentúan el espíritu ingenioso, la voluntad de sobrevivir, las invenciones astutas, todas las fuerzas positivas que se generan en este ambiente social represivo y que permiten a pesar de todo un cierto optimismo histórico.

La fe en una dialéctica salvadora, de que dentro del apuro y de la miseria broten las fuerzas de la superación, marca todo el trabajo del grupo.

## Bibliografía

BENJAMIN, Walter:

"Der Erzähler", en: *Walter Benjamin: Gesammelte Werke*, Bd. II, 2, Frankfurt/Main 1980.

CARAVEDO MOLINARI, BALTAZAR:

*Lima: Problema nacional*, Lima 1987.

DELGADO, Washington:

*Historia de la Literatura Republicana*, Lima <sup>2</sup>1984.

FARÍAS, Isaac León:

"Hacia una historia del cine peruano", en: *Der Film Lateinamerikas. Eine Dokumentation*. Retrospektive zur 29. Internationalen Filmwoche, Mannheim 1980.

FORGUES, Roland:

"Valores aristocráticos, valores burgueses y opciones revolucionarias en *Un Mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique", en: Roland Forgues, *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, Lima 1986.

GALÍN, Pedro/CARRIÓN, Julio/CASTILLO, Oscar:

*Asalariados y clases populares en Lima*, Lima 1986.

GOLTE, Jürgen/ADAMS, Norma:

*Los Caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la Gran Lima*, Lima 1987.

LOSADA, Alejandro:

"La literatura urbana como praxis social en América Latina", en: *Ideologies and Literature* (Minneapolis) 4 (1977), pp. 33 - 62.

"La internacionalización de la literatura latinoamericana", en: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Caravelle (Toulouse) 42 (1984), pp. 15 - 40.

MUKAŘOVSKÝ, Jan:

"El Arte como hecho semiológico", en: Jan Mukařovský, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona 1977.

ORTEGA, Julio:

"Discurso, identidad y cultura", en: Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México 1988.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo:

"Lima en la poesía de los años 70", en: *Qué Hacer* 5 (1980), pp. 105 - 114).

SÁNCHEZ, Luis Alberto:

*Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid 1969.

SOTO, Hernando de:

*El Otro Sendero. La Revolución Informal*, Lima 1986.

TALBERT, James Walter:

*Images of Lima in Recent Peruvian Fiction*, Indiana University, Ph. D., 1977.

VIDAL, Luis F./ESCAJADILLO, Tomás G./SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo:

*Presencia de Lima en la Literatura*, Lima 1986.

## Textos

CONGRAINS, Enrique:

"El niño de junto al cielo", en: Enrique Congrains, *Lima, hora cero*, Lima 1954.

JARA JIMÉNEZ, Cromwell:

"Montacerdos", en: Guillermo Niño de Guzmán, *Nuevos cuentistas peruanos*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1986.

RIBEYRO, Julio Ramón:

"Los gallinazos sin plumas", en: Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el Rosedal*, Barcelona 1989.





**Ineke Phaf**

## **LIMA. DISKUSSION**

Die "Chaski"-Gruppe scheint die Hoffnung auf eine Weiterentwicklung von Großstadtkunst weniger in der Belletristik auszumachen als in anderen Medien. Mit dem Theater könne ein neuartiger kollektiver kultureller Raum geschaffen werden. Das Kino seinerseits ziele darauf ab, "lo popular", das, was von den unteren Schichten ausgeht, einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren, also gewissermaßen das normale Leben auf den Straßen der Stadt vorstellbar zu machen. Bis jetzt sei das nicht in aller Ausführlichkeit möglich gewesen, weil Kultur die Rolle einer politischen Institution spielte. Im 19. Jahrhundert war von oben nach unten hinab die "Erziehung des Volkes" mit der Idee des Fortschritts verknüpft, mit der Bereitschaft, sich in Richtung auf europäische Verhältnisse zu verändern. Heutzutage geht es in der gesamten Öffentlichkeit darum, ein nationales Bewußtsein des einfachen Alltags zu erzeugen. Dazu sei ein Schriftsteller weniger geeignet als ein Filmemacher. Der Schriftsteller, der zum Beispiel eine Kurzgeschichte über Lima schreibt, ist eingeschlossen in seinem Haus, setzt sich nicht notwendigerweise mit einem realen Gesprächspartner auseinander; der Filmemacher aber, der zum Drehen in die armen Viertel der Stadt geht, stellt eine direkte Verbindung mit den Protagonisten der Realität her. Urbane Erzählkunst und urbane Poesie begreifen die Welt in ihrer Fragmentierung. Andere Medien wollen wieder einen Sinnzusammenhang konstruieren.

Es gibt zwei Diskurse über Großstadtkunst. Der eine aktualisiert die literarische Linie, den literarischen Meta-Diskurs, der andere die politisch-soziologische Linie. Zum ersteren gibt es pessimistische Ergebnisse, zum letzteren optimistische. Das heißt, daß wir zwei Diskurse gegenüber einer Realität haben, die ihrerseits ein eigener Diskurs ist. Und dann sieht man auch, daß es so etwas wie Topoi der urbanen Kunst und eine Syntax gibt. Die Topoi sind zum Beispiel Apokalypse und Unordnung. Man sollte vor allem die Anordnung solcher Wahrheiten analysieren, die institutionalisierte Lüge im

Diskurs der urbanen Kunst. Ein anderes syntaktisches Element ist die Mystifikation, die Projektion des Heute in die Vergangenheit. Wenn wir die Bedeutungsebenen klarer auseinanderhalten, gelangen wir zu korrekteren Ergebnissen.

**SECCIÓN**  
**LA HABANA**



**Gustavo Eguren**

## **LA HABANA CRECIÓ ASÍ FRENTE AL MAR SOBRE LA ROSA**

Al final de cuatro siglos de dominación española, se iniciaba en Cuba un período de luchas emancipadoras que comprendería la Guerra de los Diez Años y la Guerra de Independencia; esta última - en 1898 - dio paso a la ingerencia de los EU en el conflicto y a la subsiguiente ocupación de la Isla por sus tropas.

Cuatro años duró la llamada intervención. A su término, el gobierno norteamericano estuvo en condiciones de proclamar - en 1902 - la independencia de la República de Cuba, que - de puro independiente - se apresuró a insertar dentro de su Constitución, la Enmienda Platt - apéndice a una ley del Congreso de Washington, por la cual se enajenaba una parte del territorio cubano - hoy Base de Guantánamo - la par que EU se abrogaba el derecho de intervenir militarmente en la Isla por razones de su propia conveniencia.

Para no dejar dudas de que el país quedaba reducido a la condición de semicolonía, muy pronto - y en dos ocasiones - el gobierno norteamericano haría uso de tales prerrogativas. Por lo demás, desde su estreno mismo como República, Cuba había suscrito un cuerpo de tratados y convenios que la hacía económicamente una dependencia de su vecino norteño. Baste un solo ejemplo: en 1923 - 20 años después de proclamada la República - el 75 % de la industria básica nacional - el azúcar - ya había pasado a sus manos.

Esa actitud de entrega y sumisión, por parte de los gobernantes cubanos, le asestaba un golpe mortal al ideario independentista que se inició, a principios del siglo anterior, con el presbítero Félix Varela, y culminaría en José Martí. Enrique José Varona le expresó con amargura: "Soñé que vivía en una república, y me he despertado en la colonia". Nunca bajo la esclavitud y el yugo colonial, la frustración había alcanzado nivel tan alto ni forma tan aguda.

Es ella - la frustración - el tema dominante - tal vez el único - de la narrativa cubana de la primera mitad de este siglo. ¿Que la novela en sí no es compendio de la verdad? Nada más cierto. Sin embargo, pienso - con Anatole France - que "la historia narrativa es inexacta por esencia; pero, todavía es, junto con la poesía, la imagen más fiel que el hombre haya trazado de sí mismo". A esa luz intentemos ver la imagen que se ha proyectado del hombre y su vida en La Habana.

*Juan Criollo*, de Carlos Loveira, es la novela más representativa del sentimiento general de frustración que nace al desvanecerse el espíritu nacional que había impulsado al pueblo cubano en su lucha emancipadora. Tal sentimiento - in creciendo - es la técnica de la mayoría de los escritores de la época y, estableciendo una gradación, se ha dicho que Jesús Castellanos ejemplariza el descontento ante la República, Miguel de Carrión, el excepticismo más ácido, y Carlos Loveira encarna, con pleno derecho, el cinismo. La suma de estos factores vinieron a configurar algo así como un complejo de castración en nuestra narrativa de comienzo de siglo.

Nadie expresó, con la fuerza de Loveira, el drama republicano. Juan Cabrera - personaje central de la novela - está entre los cubanos que, al estallar la guerra del 95, tomaron el camino del exilio. Más tarde - convertido en "Juan Criollo", el periodista y político de éxito - cuando, al igual que el Lazarillo de Tormes, haya alcanzado la plena madurez de su cinismo picaresco, analizará las circunstancias de su exilio para dictaminar que - por instinto o por pura casualidad - con aquel paso había quedado inscrito dentro de los hombres cautos que, evitando los riesgos de la manigua, "supieron conservarse para ministros, senadores o presidentes de la república". La historia de este Juan - simple y muy de la época - es la de un hombre común que participa - como toda La Habana - del entusiasmo de inaugurar la tan ansiada República, libre y soberana; pero, ignorando que lo que realmente inauguraba era un inexorable proceso de descomposición - también en lo personal - que lo haría llegar al convencimiento de que "únicamente con dinero se es libre de verdad en este país". En ese momento preciso - en que asume el cinismo de vivir "como todos aquí" - es que se opera en él la metamorfosis que lo convierte en Juan Criollo, pseudónimo periodístico que le abre las puertas del éxito.

En realidad, el Juan Criollo comienza a gastarse en el momento de poner un pie en La Habana y tratar de encontrar trabajo. ¿Dónde buscarle sino en la administración pública? Sin embargo, a su solicitud se le responde con otra pregunta inesperada: "¿Sabe inglés?". De un vistazo comprueba que los únicos aspirantes con suerte son los recomendados por generales y coroneles.

Entre lo mucho que tiene que lamentar es el no estar emparentado con la aristocracia de la ex-colonia.

En pocas palabras - pero con imágenes elocuentes - se ofrece el patético espectro político-social de La Habana en ese momento. Arrancado todo vestigio de autoridad a los dirigentes de la guerra libertadora, el gobierno interventor de los EU ha entrado en alianza con quienes durante la colonia fueron enemigos acérrimos de la independencia. La colonia subsiste - fuerte como antes - bajo la República. Pero la visión del novelista va más lejos. Loveira pone de relieve los nuevos peligros que avizora. Es el primero en captar el inicio de un proceso de penetración cultural que - décadas después, ya a mitad del siglo - nos hará correr el riesgo de una total hibridización. Por el momento, aquel "¿Sabe usted inglés?" adquiere categoría de símbolo. La moneda que circula - y hasta el timbre postal - es de los EU; nuestras instituciones son copias de las suyas; en las escuelas es su historia, y no la nuestra, la que se imparte. ¿Dónde está, entonces el país de los cubanos? ¿El ideario republicano, qué se ha hecho? ¿A qué vino, pues, tanta guerra?

La República genera - cuando menos - desaliento y excecpticismo. Si existía un convencimiento era el de haber entrado en un callejón sin salida. Contra ella, contra los vende-patrias, arremete Loveira. Sin embargo, ¿qué lo detiene a la hora de descorrer el velo que oculta el verdadero trasfondo de la crisis moral que se está viviendo? Lo que toda La Habana sabe, Loveira lo silencia. Culpa a generales y doctores cubanos, hace de su novela un evidente "mea culpa" pero no señala con el dedo al verdadero culpable que todos conocen. ¿Por qué?

No hay la menor duda de que Juan Criollo es una hipóstasis de Loveira, del mismo modo que los amigos de Juan, los que aconsejan que "abra los ojos" y se meta en la política, constituyen su "alter ego" múltiple. ¿Y quién es este Loveira que muestra su desnudez en público y, sin embargo, recata la de otros? Carlos Loveira es el único de los escritores de principios de siglo que tiene una extracción humilde; este trabajador ferroviario, afiliado al anarcosindicalismo, trazó en su propia vida una parábola idéntica a la de Juan Criollo: al final, se vio coronado por el éxito, devino delegado estatal en asociaciones internacionales y ante la propia Liga de las Naciones. Como es lógico, también era miembro prominente de la Pan American Federation of Labor. Era, pues, un hombre representativo del momento histórico. En resumen: igual que él escribió *Juan Criollo*, Juan Criollo pudo haber escrito la novela *Carlos Loveira*.

Quizás la tragedia de Loveira fue que nunca pudo renunciar a la utopía, aunque, para vivir, necesitara olvidarse de ella. No pudo o no quiso mencionar al culpable. Pero la obra de los hombres va más allá que ellos mismos. El, como Balzac, puso en la picota a aquellos con quienes hubiera querido

compartir su suerte. A propósito, vendrían aquí las palabras de Wlodzimierz Maciag:

¿El hombre débil debe ser objeto de condena? ¿Tenemos derecho a exigirle lo que rebasa sus posibilidades? La debilidad no es ni un error ni un pecado. Es, sencillamente, un rasgo humano.

No culpemos, pues, a Loveira.

Siempre fiel a su pesimismo republicano, Miguel de Carrión, en *Las Impuras* - novela que tiene por eje central la prostitución - enjuicia los principales componentes de la sociedad habanera y su entrelazada relación con el submundo urbano. Son muchas las razones que hacen de este asunto uno de los principales a tratar tocante a La Habana de principios de siglo.

La novela apunta hacia la ruina de los campos ocasionada por la guerra y el éxodo campesino que en pocos años duplicó la población de la capital. "Un mendigo en La Habana vive mejor que un campesino arruinado", parecía ser la divisa guía. No obstante, los hombres de la ciudad estaban también condenados a la inercia y el desempleo; y esta ruina económica conducía a la ruina moral, pues las condiciones materiales, lejos de obstaculizar, propiciaban a la mujer el aseguramiento de una sórdida pero remunerada ocupación. El novelista arremete contra esta lacra. Sin embargo, lejos estaba Carrión - tan médico y tan freudiano - de comprender que - en los tiempos que corrían - el milenarismo comenzaba a darle paso a la industria de la mujer que, dentro de muy poco, haría del populoso y céntrico barrio de Colón un enorme lupanar, un próspero negocio del que las propias autoridades - civiles y militares - sacarían cuantiosos beneficios.

Cabría preguntar: ¿Cómo el barrio de Colón, asiento de la aristocracia criolla desde finales de siglo, en pocos años se convertía en sede del placer tarifado? Para responder la pregunta habría que formular otra: ¿Cómo podía vivir una ciudad que de pronto había visto duplicar su población? Podemos avanzar el hecho de que este fue el momento de su hipertrofia y también el de su distorsión.

Por suerte sobrevino "la danza de los millones", es decir, la danza macabra de la Primera Guerra Mundial y, con ella, el alza vertiginosa del precio del azúcar. En consecuencia, La Habana creció. Los representantes de la sacrocracia - ahora millonarios - constituyeron la vanguardia de un éxodo magnífico hacia el oeste de la ciudad, siguiendo la línea del litoral. Tras ellos fue también el resto de la clase adinerada que dieron en arriendo sus viejas mansiones, incluidas las del barrio de Colón. Atrás quedaba el casco histórico con su hacinamiento y su sequedad castellana. El nuevo ideal de vida - más acorde con sus fortunas y con la tendencia generalizada en la América de



romper con el patrón de la ciudad colonial - era "la ciudad jardín", más apartada, más íntima, más encerrada en sí misma, en fin, una ciudad a salvo de toda contaminación social. El milagro, pues, se produjo y - como un vislumbre de lo que luego será Miramar y el Country Club - surgió ese barrio de palacetes, engalanado de flores y verdor, calles y avenidas arboladas, pero, sobre todo, con un nombre que le venía como anillo al dedo: Vedado.

Junto con la Gran Guerra, termina esa "danza de los millones" que el pueblo llamó "las vacas gordas", e inevitablemente se hicieron presentes "las flacas", es decir, la hambruna provocada por el desplome del mercado azucarero. Eso, desde luego, no detuvo el auge del Vedado y otros barrios elegantes; pero sí propició el florecimiento de una cohorte de barriadas marginales. Al propio tiempo, el sector antiguo de la ciudad fragmentaba sus residencias que, ahora, en lugar de una familia acomodada, albergaban decenas de familias de trabajadores ocasionales y buscavidas. En consecuencia - por ese camino de las ciudadelas - una porción importante de nuestras reliquias arquitectónicas terminarían, más tarde, en ruinas, o sufrirían un terrible deterioro en manos de sus nuevos inquilinos, gente desesperada que solo atinaba a sobrevivir.

Por estos años - estamos ya en 1925 - entra en escena el general Machado. Julio Antonio Mella - joven revolucionario incluido por Alejo Carpentier como personaje, en su *Recurso del Método*, bajo el genérico sobrenombre de El Estudiante - llamó al general Machado: "Mussolini tropical", en tanto que el poeta Rubén Martínez Villena le había gritado en sus narices: "¡Asno con garras!". Pues bien, este típico dictador latinoamericano quiso hacer de La Habana el "París del trópico", la "Nizza de América", a través de un proyecto urbanístico que, a la vez que transformara la obsoleta imagen colonial, hiciera de la ciudad un homenaje a su persona. Este aspecto megalómano de la personalidad del dictador lo desarrolló Carpentier en el *Recurso del Método*; pero, confirmando su concepción de lo real maravilloso, no tuvo que acudir al vuelo imaginativo sino a la realidad más inmediata y ramplona. En ayuda de Machado acudió un arquitecto de nombradía: J. C. N. Forestier. Y para esos momentos Le Corbusier había concebido su "Villa Radiante", como modelo de metrópoli contemporánea, pero, el dictador perseguía un sueño muy particular de grandeza, y no necesitaba que ningún arquitecto - por hipermoderno que fuera - viniera a soñar, en su nombre, cómo habría de ser la imagen con que la posteridad le venerara. Él tuvo el privilegio que se le negó al Sha Jahan o a Luis XIV. Nada de visiones peregrinas, nada de indecifrables planos arquitectónicos. La vida moderna - con su pragmatismo - había puesto en sus manos una hermosa tarjeta postal que, a todo color, compendia su sueño faraónico: construir un Capitolio Nacional que reprodujera

- mármol a mármol y bronce a bronce - el de la foto coloreada: el mismo que resplandecía en Washington, a orillas del Potomac.

Se ha dicho que los sueños se pagan; pero, es justo consignar que en más de una ocasión, las pagan quienes no los soñaron. Mientras Machado desataba una terrible represión, Forestier se afanaba en buscar, para La Habana, un perfil que encerrara los signos de la modernidad; cuando la famosa "Porra" se convertía en símbolo de tortura y asesinato, el bueno de Forestier hacía resaltar, dentro de su proyecto, la presencia del mar y la bahía, dándole cuerpo a nuestro formidable Malecón. En tanto se agudizaba la miseria, crecía el esplendor urbanístico de la capital.

Visto el fenómeno en la distancia - como hoy se pudieran ver, por ejemplo, las pirámides de Egipto - ¿no son las grandes obras arquitectónicas hitos del tránsito humano? Ciertamente que sí. Pero, no es menos cierto, que el desapasionamiento de observar los hechos desde una perspectiva distante, se torna cinismo cuando esa distancia impide percibir la presencia del hombre. Desde su encierro en el castillo de El Príncipe - donde se recluía a los presos políticos - Alejo Carpentier no alcanzaba a ver las obras del capitolio, pero le sobraba tiempo en su celda para meditar en el afán monumentalista de los tiranos. ¿No había levantado Henry Christopher, el esclavo convertido en rey, un fastuoso castillo en la cumbre de una montaña, al costo de decenas de miles de vidas? Sobre ambos escribiría más tarde. Pero, si en la construcción del Sans-Souci haitiano Carpentier recurre al tono dramático y a los matices sombríos, para la reproducción criolla del Capitolio norteamericano usa todos los recursos del método humorístico - desde la sutil, y apenas rozante ironía, hasta el sarcasmo más desgarrador. De Christopher, muestra su locura sangrienta; al Machado; que torpemente intentara forzar las puertas de la gloria, lo cubre, de pies a cabeza de un ridículo tan espeso que impide ver sus uñas ensangrentadas. Nadie podrá advertir en ese destino adjudicado el menor signo de benevolencia por parte del escritor.

Novelas de la época, entre ellas *La generación asesinada*, de Leví Marrero, tratan sobre el derrumbe de la dictadura machadista. Más de un personaje novelesco atestigua que la fuga de Machado revistió un carácter sádico poco usual: al propalar por anticipado la noticia de su huida, el tirano tuvo ocasión de propiciar una masacre entre los miles de incautos que se lanzaron a las calles en son de festejo. O dan cuenta - participando a veces en la acción - de cómo los esbirros serían más tarde muertos en el sitio de su captura, y de los incendios y saqueos que proliferan durante días en toda la ciudad. Bernard Shaw, de tránsito por La Habana, con su habitual mordacidad pregunta a los periodistas que lo cercan: "¿Ya se produjo la revolución de esta semana?". No por urticante dejaba de ser sombría la ocurrencia, porque, en efecto, el gobierno revolucionario que sustituyó a Machado duró más de una

semana, pero, apenas pasó de los tres meses. Su carácter nacionalista - expresado en la nacionalización de alguna empresa norteamericana, o al asegurar a los cubanos la prioridad en el trabajo - ¡fíjese bien: en 1933! - provocó una rápida reacción por parte de EU. Al resguardo de los cañones de un acorazado surto en la bahía, el golpe de estado, fraguado por la embajada de ese país, instaló en el poder a un sargento llamado Batista.

El movimiento intelectual fue desde entonces tenazmente perseguido; la prensa, amordazada. Imperaba el toque de queda, y sobre todo, fue el reinado del palmacristi: cualquier comentario político, el más ligero desliz venía a significar la ingestión obligada de más de un litro de aceite de ricino. Ni ópera ni teatro: el verdadero éxito de público estaba en cárceles y presidios. Por este tiempo se produce un desplazamiento del interés de los narradores hacia la vida rural. En el fondo se trata de un intento por rescatar la esencia de lo nacional. Del enfrentamiento del bracero con el central norteamericano se desprende lo que toda La Habana sabe: que el cubano es un paria en su tierra. Verdad que la literatura adquiere un marcado acento social; pero, la ciudad se pierde como objeto literario, precisamente cuando mayores eran sus potencialidades novelables. Es que el habanero comenzaba a lastrarse con "la vergüenza de ser cubano". Junto a esta vergüenza limpia, había otra que - sin tanta limpieza - proclamaba sin recato un desaliento permeado de neocolonialismo: "¡Esto no lo arreglan ni los americanos!".

La Segunda Gran Guerra produjo una pausa en la constante dictatorial. Al parecer, alguien en EU pensó que no se podía combatir el fascismo en nombre del fascismo. Así pues, Batista abandonó el país; hubo elecciones, y el nuevo gobierno resultó tan corrupto como el anterior. Si en siete años la esposa del dictador había llegado a ser una de las tres mujeres más ricas del mundo; en cuestión de meses, un oscuro ministro de educación se embolsilló más de 250 millones de dólares; otro, ministro de hacienda - no tan oscuro, sino más bien iluminado por la brillante idea - dejó de incinerar 200 millones de pesos deteriorados y, en cinco minutos, los puso en el banco a su nombre. Un bien día desapareció el famoso diamante del Capitolio y al siguiente, lo encontraron en la mesa de trabajo del Presidente. Es la época en que Cuba se reafirma como primer país productor de millonarios en el mundo. ¿Qué mejor novela que leer los periódicos de la época? No obstante su ramplonería, esa época quedó reflejada en el campo de la literatura. Raúl Aparicio la hizo objeto de su irónica y penetrante cuentística. "Oficios de pecar", por ejemplo, gira en torno a ese mundo violento de políticos y matones a sueldo, de sus apetitos vulgares que en nada los distingue, de sus modelos primitivos de vida y su torpe sentido de lo que para ellos representa el poder político.

Por ese camino, La Habana llegó a ser una ciudad surrealista. Todo era posible en ella. Es más, todo era demasiado frecuente. Como el Chicago de

La Ley Seca, tuvimos también nuestra época del gangsterismo. Si muchos de los hombres del 33 eran ahora prominentes políticos venales, otros habían constituido grupos armados para luchar contra la corrupción, pero, en realidad, lucraban con la violencia. De esto trata *La trampa*, amarga novela de Enrique Serpa.

Sobre ese fondo de vileza pública, el concepto de cubanía se relajaba y cedía terreno al pensamiento de "lo nacional sucio", una especie de síndrome de disolución que le abría las puertas al viejo ideal anexionista, abonado por la intensa penetración cultural ejercida por medios masivos de comunicación y por el trasplante de usos y costumbres que revelaban un modo de vida sobreimpuesto. En especial, el idioma se resentía de un barraje de anglicismos tenido como de buen gusto y exhibido como signo de distinción. Nunca había sido tan visible el peligro de hibridización, ni nunca nos habíamos separado tanto del camino autóctono.

Desde luego, ya Carpentier no era huésped del castillo de El Príncipe. Pero, para todos allí se hacía evidente la presencia de aquel hombre - en verdad, excesivamente gordo - que, jadeante por el asma, trepaba a diario la empinada cuesta del castillo rumbo a la biblioteca del penal. Unos años más atrás, ese hombre había participado del entusiasmo revolucionario. A su lado, había visto caer - acribillado a balazos - a uno de sus héroes. Ahora, ya en la madurez, apabullado por tanta negación de lo real invisible, ha emprendido una peregrinación a las fuentes, un largo viaje hacia los orígenes, hasta las raíces de la esencia perdurable. Esos orígenes los busca en la frontera más distante del Siglo de Oro español, en las culturas más antiguas y sabias, tanto como en el impulso de los rústicos poetas que por primera vez cantaron al mamey y a la piña en nuestra tierra. Los orígenes están en la tierra nuestra y en las que sin ser nuestras, lo son. Del Norte - como Martí - quiere los frutos capaces de acoplarse a lo natural cubano y fundirse en él. Solo esos. Pero, viendo a la cubanía acosada desde afuera y desde adentro, el Gordo Lezama - hoy para todos, José Lezama Lima - sufría el destierro interior en la biblioteca de una cárcel. No obstante, desde aquel silencio, se obstinaba en separar el grano de la paja; y nunca dudó de que el verdadero grano germinal estaba en la integridad de lo nacional cubano.

Lo que vino después, es bien sabido. Con el recrudecimiento de la Guerra Fría, un nuevo golpe de estado signó el retorno de Batista al poder. Ninguna etapa de nuestra vida ha sido tan ampliamente representada en la literatura como estos años de vesania y brutalidad que, en el plano literario, volvieron a situar a La Habana como objeto central de la creación novelística. *Cómo matar al lobo*, de Julio Travieso, es uno de los tantos exponentes de la lucha clandestina en la ciudad, en este caso; centrada en la acción concertada por una célula estudiantil de Acción y Sabotaje del Movimiento 26 de Julio, en-

caminada a ejecutar - mediante un atentado - al jefe de la policía de La Habana.

El reflejo de la lucha clandestina en nuestra narrativa, tuvo en común con la creación literaria anterior, el definir lo problemático de la sociedad y, al propio tiempo, el dar una respuesta global a los problemas reconocidos. En uno y otro caso, tal respuesta se expresaba en una indudable voluntad de cambio. Aún aquellas obras, en apariencia desentendidas - y pongo por ejemplo *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante - que ofrecen una visión divertida de la vida nocturna habanera en los momentos en que reinaba el terror - aún ellas, no dejan de cohonestar el hecho revolucionario y sus consecuencias transformadoras.

Dentro del contexto que analizamos, el triunfo de la Revolución significó, en primer término, el rescate de la soberanía nacional. Ese rescate - que también lo era del pasado - ese viaje a la semilla para enmendar la torcedura de aquella mala germinación de 1902, vino a representar, fundamentalmente, la cancelación de un modo supeditado de vivir. La Habana - con la alegría de un Lázaro resurrecto - abrió sus puertas a esa reconquista. Quien no se detenga a analizar la significación que tuvo el rescate de nuestro perfil nacional, no podrá entender cómo - de la noche a la mañana - se desvaneció tal vez para siempre el sentimiento de frustración que nos oprimía, ni podrá entender tampoco muchísimas otras cosas.

Con el triunfo de la Revolución aparece, por primera vez en nuestra literatura, la propuesta de un nuevo proyecto de vida; un proyecto que va más allá de la genérica voluntad de cambio, y que propone - tal vez siguiendo a Rimbaud - aquello de "cambiar la vida". La propuesta inicial corresponde a Edmundo Desnoes, con su novela *Memorias del Subdesarrollo*, donde, un personaje agónico - en el sentido unamuniano - se enfrenta a una transformación social que reclama de sí una transformación del ser en el plano de la conciencia ética. Esta tendencia se hará predominante en los primeros lustros a partir de 1959, a la par que se mantiene aquella otra que intenta definir lo socialmente problemático, poniendo el acento en la crítica social y de las costumbres. Ambas son las líneas representativas de la literatura cubana de estos momentos.

Para finalizar, quisiera referirme a La Habana actual, pero como hecho físico. Con la construcción del tunel de la bahía, Batista contribuyó notablemente a la transformación de la ciudad, posibilitando su actual expansión hacia el este. Pero, en otro sentido, el dictador fue el clásico elefante en una cristalería: para fabricar una supuesta terminal de helicópteros, hizo demoler el Convento de Santo Domingo - sede de nuestra primer universidad, en 1728 - y una verdadera joya de la arquitectura colonial; rompió - tal vez para siempre - la armonía de la Plaza Vieja, otra reliquia arquitectónica, inmortalizada

por los grabados de Garnerey, al construir lo que le debió haber parecido un hermoso "parking" soterrado; como si fuera poco, embelleció las venerables piedras de El Morro con una indeleble pintura Super Ken-Tone; y, entre otros desatinos, hizo construir, en el corazón de la Vieja Habana una parodia de fortaleza colonial que allí deberá permanecer, por los siglos de los siglos, en homenaje a la estulticia humana.

A pesar de eso, no hace mucho la UNESCO declaró patrimonio de la humanidad el casco histórico de la Habana Vieja, con lo cual, desde entonces, ella les pertenece a ustedes tanto como a nosotros. El esfuerzo que se hace para restaurarla, es enorme y, desde luego, va más allá de las posibilidades del país. No obstante, se trabaja; y los resultados son evidentes. Con la ayuda de organismos internacionales y países solidarios, debemos pagar la desidia de otros tiempos y otros hombres. Pero vale la pena. Les aseguro que, más que sorprender, es cosa de maravilla el pasar por una calle, desde hace algún tiempo no transitada, y allí donde la memoria guardaba la borrosa imagen de una ruina, topamos con el esplendor de la mansión que antes había sido. Algo así debieron sentir los viejos buscadores de oro, cuando sorpresivamente les aparecía entre los dedos una pepita. Es algo fascinante, con mucho de primavera. Tal vez ustedes hayan sentido en sus ciudades esta sensación de recuperar un pedazo noble de la historia. En tal caso, los comentarios huelgan. De no ser así, les diría como Luigi Bartolini: "No quisiera que a usted le robaran su bicicleta; pero sí que tuviera la alegría de recuperarla sin haber sufrido la pesadilla de haberla perdido antes".

Hans-Otto Dill

LA HABANA.  
SEÑAS DE IDENTIDAD EN LA LITERATURA CUBANA

Un habanero ha sido el primer escritor del continente latinoamericano en reclamar imperiosamente la descripción literaria de las nuevas, grandes, desmesuradas ciudades del Nuevo Mundo surgidas después de la Segunda Guerra Mundial. Según él, estas ciudades habían crecido

al ritmo de las mezcladoras de concreto. Ciudades antaño quietas y pequeñas empezaban a agarrar de repente un ritmo frenético, a crecer en verticalidad y horizontalidad, a hacerse tentaculares, gigantescas,<sup>1</sup>

con muchos millones de habitantes, con nuevos problemas vitales, nuevos modos de vida, nuevas contingencias "que toca al novelista actual de América enfocar, desarrollar, mostrar y definir".<sup>2</sup> Con esto, Carpentier no sólo quería poner al día la literatura latinoamericana, sino censuraba el apego al obsoleto regionalismo, criollismo y nativismo, que eran la gloria de las letras hispanoamericanas en las décadas del veinte y treinta, y cuyos autores habían preferido la pintura de la vida provinciana, campestre, campesina, aldeana, a la urbana, metropolitana, capitalina, sin darse cuenta de los enormes y rapidísimos cambios en las ciudades con sus graves consecuencias para la nación entera. Lo extraño es que el pronosticador de la gran literatura urbana latinoamericana, de Marechal, Fuentes, Onetti, Sábato, Benedetti, no tenía en mente a La Habana, sino pensaba mucho más en San Pablo, en la Ciudad de México, en Buenos Aires, hasta en Caracas, donde había vivido mucho tiempo. El escritor cubano sabía perfectamente bien que para la nueva empresa literaria recomendada por él no servían los modelos europeos o norteamericanos (*Ulises*, de Joyce, *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, *Manhattan*

---

1 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México D. F. 1981, p. 108.

2 Ibid.

*Transfer*, de Dos Passos). Estaba convencido de la particularidad de las ciudades latinoamericanas, la que compartían con otras urbes del Tercer Mundo, y que las diferenciaba profundamente de las metrópolis europeas y norteamericanas. La moderna urbe latinoamericana se caracterizaba por su enorme desarrollo demográfico, su vida anónima, su tránsito agresivo, su excesivo consumismo, todo lo cual se refleja en los escenarios, personajes y temas de la nueva novela urbana.

Pero La Habana no tenía, ni sigue teniendo, estas características todas, en razón de su desarrollo geográfico, demográfico, e histórico-cultural, y de su distinto régimen político-social. Sólo en pocas obras, que además se refieren a La Habana prerevolucionaria, la capital antillana aparece como un hormiguero, como un lugar apocalíptico, como topografía de la enajenación.

A pesar de muchas y sustanciales similitudes con otras ciudades del Nuevo y del Tercer Mundo, las señas de identidad de La Habana son otras, bien particulares. La literatura moderna de Cuba ha buscado y encontrado algunas de ellas.

El mismo Carpentier, hijo de arquitecto y ex-estudiante de arquitectura, ha descubierto, divulgado en ensayos y entrevistas, y pintado en sus obras, el barroco colonial, sin duda alguna una característica de la ciudad latinoamericana, que aparece sin embargo en La Habana Vieja con un esplendor único, en la Plaza de Armas, los palacios del Capitán General y del Segundo Cabo, la muy antigua Catedral, las fortificaciones portuarias antonellianas del Morro, de la Punta, de la Cabaña, en las mansiones de la aristocracia criolla. Esta Habana alumbra cual gigantesco "lampadario barroco"<sup>3</sup> la novela *El siglo de las luces*, cuya acción se desarrolla precisamente en el muy criollo palacio de la Condesa de la Reunión, hoy transformado en el Centro Cultural Alejo Carpentier.

Más importante aún es en la obra carpenteriana la descripción de los neostilos decimonónicos y finiseculares, lo neobarroco, neo-rócoco, neogótico, neo-renacentista, que han invadido barrios enteros, el antiquísimo Cerro, el elegante Vedado, hasta el lujoso Miramar y parte de la gemela Marianao. Todas estas imitaciones o "estilos falsos" constituyen, según Carpentier, "el estilo de las cosas que no tienen estilo",<sup>4</sup> que es el "tercer estilo", el cual va de la mezcla ecléctica a una nueva síntesis, un nuevo barroquismo cuya tierra de elección es América Latina, y cuya capital apoteótica es La Habana. En su ensayo ilustrado *La ciudad de las columnas* describe el conjunto y los detalles más sobresalientes del barroquismo habanero, que además asoma en *De-*

---

3 Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, La Habana 1963, p. 16.

4 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana ...*, pp. 13 - 15.



recho de asilo, *El recurso del método*, *La consagración de la primavera* y, sobre todo, en *El acoso*, cuyo protagonista es, no por casualidad, un ex-estudiante de arquitectura, que presta sus gafas profesionales al lector para hacerle ver, durante sus huidas por las avenidas y desde su escondite temporal, las hileras interminables de columnas, torres, campanarios, fachadas, estatuas, guarda-vecinos y volutas, en contraste con obras vanguardistas a la Le Corbusier, Gropius y el Bauhaus. Así ve la ciudad de las columnas:

[...] revueltas con lo californiano, gótico y morisco, se erguían partenones enanos, templos griegos, [...] villas renacentistas [...] avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas *a giorno*, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ejes de una fachada [...].<sup>5</sup>

Las descripciones barrocas de Carpentier de la topografía urbana de La Habana las continúan otros muchos escritores, contribuyendo así con los medios de la literatura a perfilar la identidad de esta urbe. Así lo hace Lisandro Otero en su novela *La situación* (1963), seguida de *En ciudad semejante* (1970), en donde la bíblica ciudad apocalíptica aludida es símbolo de la capital antillana. Nada menos que Carpentier dijo que la proyectada "trilogía urbana" de Otero consolida la novela de la ciudad en Cuba, sustituyendo "el género de la novela rural, regional, nativista".<sup>6</sup>

La arquitectura exterior e interior vedadense - este barrio burgués deviene en Sarduy y Cabrera Infante más importante que toda la ciudad - aparece protagonicamente en los cuentos *Casas del Vedado* (1983) - título significativo - de María Elena Llana ("Vista desde la alta y estrecha ventana de la biblioteca, el jardín parecía sumido en la sombra que proyectaba la mole de la casa, maciza, imponente, transitada en sus aleros, cornisas y marquesinas por enredaderas de gruesos tallos"<sup>7</sup>). Este pasaje, escogido al azar, no sólo muestra el ejemplo del maestro Carpentier, sino toda una tradición. Profusas descripciones de conjuntos de edificios y muebles ya hormigean en la clásica novela costumbrista *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839 - 1882), novela cuyo subtítulo *La loma del ángel* transforma una famosa y antigua calle habanera en segundo protagonista.

La visualización del paisaje urbano de La Habana no es, sin embargo, el fin de estas narraciones: no son tratados de arquitectura a la Vitruvio o Vignola. El mismo Carpentier, tras repetir la observación de Thomas Mann que

---

5 Alejo Carpentier: "El acoso", en: *Guerra del tiempo*, La Habana 1963, pp. 103 - 104.

6 En: Lisandro Otero: *La situación*, La Habana 1963 (anverso de la carátula).

7 María Elena Llana: *Casas en el Vedado*, La Habana 1983, p. 57.

la novela es el instrumento más adecuado para la investigación del hombre,<sup>8</sup> había concluido que el verdadero fin de la novela urbana es la representación del hombre de la ciudad:

[...] planteado el decorado, puestas las bambalinas, colgados los telones, hay que ver ahora lo que habrá de representarse - comedia, drama o tragedia - en el vasto teatro de concreto armado [...] Y ahí es donde se plantea el verdadero problema: ¿Con qué actores habremos de contar? ¿Quiénes serán los actores?<sup>9</sup>

Las descripciones de lo que ven los personajes, el "acosado" de Carpentier, el narrador omnisciente de *Cecilia Valdés*, son en realidad autocaracterizaciones de ellos: al registrar lo que ven, enseñan su propia sensibilidad de personas que están acostumbradas a mirar esta arquitectura típicamente habanera. Al describir la ciudad, sus barrios y casas, los escritores describen, en realidad, las necesidades, facultades, gustos de los habaneros como constructores y como usuarios de estas edificaciones. Los detalles arquitectónicos y urbanísticos son, por lo tanto, solamente metonimias para la personalidad de los habitantes de la Ciudad de la Habana.

Carpentier subrayaba a propósito del libro de Otero que con éste llega el momento de

penetrar en el mundo de la novela urbana y de pintar, en ella, una burguesía cuyos comportamientos difieren totalmente de los que caracterizan las burguesías europeas.<sup>10</sup>

Otero había, en efecto, descrito, también mediante la arquitectura externa e interna, la burguesía azucarera criolla, habanera, en su ocaso, en los años de la guerra de guerrillas. La cuentista Llana pinta, con y a través de sus mansiones, la pequeña burguesía vedadense después del triunfo de Castro. Otero, en la segunda novela de su trilogía, hasta recuerda la burguesía habanera finisecular y de comienzos del siglo XX. Carpentier, en un relato *Viaje a la semilla* (1944), reconstruye una casa de la aristocracia habanera como espejo de su personalidad colectiva. La investigadora Emma Alvarez-Tabio Alvo, en un trabajo asesorado por el famoso teórico e historiador de la arquitectura latinoamericana Roberto Segre, muestra la vinculación entre los edificios de los burgueses habaneros y su modo de vida y personalidad en un ensayo con el título sugestivo *Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana* (La Habana 1989), trabajo en el que la autora comprueba, además, que esta espe-

---

8 Alejo Carpentier: *Entrevistas*, La Habana 1984, p. 122.

9 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana ...*, p. 106.

10 Lisandro Otero: *La situación ...* (anverso de la carátula).

cie de identidad cultural creada por la burguesía habanera constituye una tradición, y un aporte a la identidad cubana, que tienen raíces en el pueblo hasta hoy en día. Sería aleccionador comparar este libro con la vida social, cultural y artística de la misma burguesía habanera finisecular descrita por el poeta modernista Julián del Casal, bajo el seudónimo de "Alceste", en sus crónicas semanales.<sup>11</sup> Casal ya consideraba la vida musical habanera - de la aristocracia y burguesía - como parte integrante de la vida en la capital. Como la arquitectura, y un poco más aún, la música habanera deviene seña de identidad cultural, tanto de la capacidad creadora de los habaneros en el campo de la música, como de la sensibilidad, necesidad, el gusto y el placer del habanero como bailador, cantante, instrumentalista, o sencillamente como público.

Después de la primera guerra mundial, el music hall, el cabaret, se instaló en la capital cubana, divirtiendo a los muchos turistas norteamericanos, mezclando, en este crisol de etnias y culturas y de múltiples influencias artísticas que siempre era La Habana, el jazz norteamericano, la canción francesa, la tradición española y, subterráneamente y a escondidas, melodía y ritmo afrocubanos. Una reconstrucción arqueológica de esta identidad musical de La Habana la encontramos en *La canción de Rachel* (1969), de Miguel Barnet, biografía de una "vedette" del teatro Martí y del Alhambra que este autor cubano realiza mediante su famoso método de fabricación de novelas basadas en entrevistas grabadas.

Esta música de cabaret devino, aprendida de memoria, tatareada, bailada por el pueblo habanero, seña de su identidad. Mucho más aún podría decirse esto de la música afrocubana, de sus ritmos de son, rumba, del guagancó, de sus instrumentos, los tambores bongó, radá, las maracas, los güiros. La poesía lírica se apoderaba, a pesar de la discriminación racial, de esta música auténticamente cubana: Ramón Guirao, Emilio Ballagas, y sobre todo Nicolás Guillén, remozaban la literatura cubana con sus ritmos y temas "afro".

La rumba  
revuelve su música espesa  
con un palo  
Jenjibre y canela ...  
...  
Pimienta de la cadera,  
grupa flexible y dorada:  
rumbera buena,

---

11 Julián del Casal: *Prosas*, La Habana 1964, pp. 9 - 78.

rumbera mala.

(Nicolás Guillén: *La rumba*)<sup>12</sup>

Guillén ya diferencia entre un folklore auténtico, criollo, habanero, y la música afrohabanera comercializada para los turistas norteamericanos:

Cuando hay barco a la vista,  
están ya las maracas en el puerto,  
vigilando la presa excursionista  
con ojo vivo y ademán despierto  
¡Maraca equilibrista,  
güiro adulón del dólar del turista!<sup>13</sup>

De este ambiente muy habanero de turistas, músicos, hoteles, bares, cocteles, clubes nocturnos, ambiente y modo de vida estimulados por el clima tropical y la cercanía de los Estados Unidos, a pesar de toda la comercialización, prostitución y banalización de esta cultura musical cubana, se desarrolla otro elemento de identidad musical del habanero. Cantantes como los negros Benny Moré o Bola de Nieve (que cantaba en su bar Monseñor, con su voz suave y cariñosa, canciones afrocubanas con reminiscencias de la "chanson" francesa como *Ay Mama Iné, todo lo negro tomamo café*, del compositor Eliseo Grenet) atraían un numeroso público no sólo de turistas, sino de habaneros, de muchos intelectuales y artistas trasnochedores. Este ambiente ambiguo, bien habanero, bien criollo, conoció allá por los años cincuenta y sesenta, al principio apenas interrumpido por la revolución, un auge tremendo, con cantantes como Elena Burke, con la música del "feeling" o "filín", que contrastaba mucho con el folklorismo más o menos comercializado del "Tropicana" y otros cabarets frecuentados por turistas.

Es este mundo nocturno que describe, como distintivo musicocultural del habanero, Lisandro Otero en su novela *Bolero* (1986), biografía novelada del músico Esteban María Galán. Es también el ambiente y el personal descrito por Guillermo Cabrera Infante en sus *Tres tristes tigres* (1964), libro en el que aparece dos veces el subtítulo significativo *Ella cantaba boleros*. El mismo ambiente musical y nocturno habanero es el telón de fondo de *La Habana para un infante difunto* (1979), con su obvia alusión al autor, a Ravel y a La Habana. Habanero, vedadense y musical es también el texto de Severo Sarduy *De donde son los cantantes* (1967), cuyo título repite el comienzo de un famoso "son" cubano del compositor Matamoros. Como ninguna otra ciudad en América Latina, tal vez en el mundo, La Habana encuentra su identi-

---

12 Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. 1, La Habana 1980, p. 92.

13 Ibid., pp. 130 - 131.

dad urbana en la música de sus habitantes y en la literatura que narra la vida de estos habaneros. Pero la identidad habenera no se agota en la arquitectura ni en la música. La misma vida literaria, a partir de los círculos de Julián del Casal, es expresión de su idiosincrasia cultural. Sobre todo el grupo "Orígenes", en la década del cuarenta, de Lezama Lima, con sus revistas *Orígenes*, *Espuela de plata* y *Nada perezca*, sus *Tratados de La Habana*. Las novelas *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (obra póstuma) del propio Lezama constituyen verdaderas radiografías literarias de la vida intelectual y artística de La Habana. Lo mismo podría decirse de ciertos pasajes de *La consagración de la primavera* (1979) de Carpentier, novela que reproduce el ambiente literario de La Habana desde los minoristas de los años veinte y de los vanguardistas y surrealistas alrededor de la revista *Avance* (1927) hasta la posguerra. Es el ejemplo de la novela "ensayística" con rasgos autobiográficos que encontramos también en *De peña pobre* (1980) del poeta y crítico Cintio Vitier, cuyo título evoca la calle de La Habana Vieja en que pasó su adolescencia. Vitier que ha sido, con su esposa Fina García Marruz, uno de los miembros más prominentes del famoso grupo lezamiano "Orígenes", describe, con la vida del protagonista inmerso en la vida intelectual habanera, también el desarrollo de "Orígenes": la literatura describe la literatura, más precisamente los literatos y la vida literaria de La Habana como otro elemento decisivo y determinante de la personalidad colectiva de esta urbe.

El poeta y narrador Eliseo Diego, también miembro de "Orígenes" y con cuñado de Vitier, recuerda en un poemario temprano *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) esta calzada - otro lugar histórico, arquitectónico, cultural de La Habana con su singularidad de estar ubicado en una loma desde la cual se ve toda la urbe - donde pasó su niñez este hijo de un anticuario: "Estaba la Calzada hecha de sucesivas piedras como / los versos bien trabados de un salmo", dice, evocando la paz dominical. Para Diego, los objetos constructivos de la arquitectura de esta calzada son, más que materiales, señas, símbolos de pensamientos, personas, vidas:

Hombro con hombro las casas parecían una muralla  
tan sencilla y pura como la terquedad de un pobre:  
no crecerá la yerba, sigilosa librea de la inocente  
y blanda muerte,  
la Calzada está para quedarse, le sobra ocio, despojada  
de sueños su piedra es blanca y dorada como el pan.<sup>14</sup>

Aquí, la calle habanera adquiere un carácter metafísico, espiritual, religioso. Otra imagen de la ciudad de La Habana nos ofrece Francisco Orúa en

---

14 Eliseo Diego: *Nombrar las cosas*, La Habana 1973, p. 46.

su libro de poemas *Ciudad ciudad* (1979), en la cual un Yo se define por sus relaciones contradictorias con la urbe:

Ciudad ciudad cuadrículo sueño  
furias y amores ordenados  
sus ojos me desnudan y yo ando en busca de mi imagen  
Vergüenza de mi edad en el espejo  
Los habitantes de la ciudad pasarán la cuenta  
me cantarán juicio final.<sup>15</sup>

Menos específicamente literaria, más personal y humana es la imagen de La Habana Vieja alrededor de un famoso paisaje urbano que nos modela el cuentista y ceramista Miguel Collazo en *El Arco de Belén* (1976). También la producción dramática de acentos muy populares del marinero José R. Brené (*Santa Camila de la Habana Vieja*, 1962) tiene raíces muy profundas en el subsuelo cultural habanero. Hasta dramatiza la aventura del primero aeronauta cubano *El ingenioso criollo Don Matías Pérez* (1965). Este autor, viejo lobo del mar, sin embargo no describe el mar y los marineros, hecho significativo para los habaneros que, habitantes de una ciudad portuaria, viven de espaldas al mar y comen poco pescado. Sólo raras veces asoma el Mar del Caribe en páginas admirables de la grandiosa novela *Contrabando* (1938, premio nacional de novela) de Enrique Serpa, o en los cuentos de fuerte crítica social sobre pobres pescadores habaneros del mismo autor (*Aletas de tiburón*), en un par de cuentos de Federico de Ibarzabal y algunos poemas de Nicolás Guillén (*Nocturno en los muelles*, *Bares*). Cosa curiosa: el mar y los pescadores y marineros habaneros no aparecen como símbolos potentes de la cubanía en los textos de autores cubanos, sino en un relato magistral de un norteamericano con muchas simpatías, sí, para los habaneros, pero con poca comprensión para la otredad, vale decir identidad cultural de ellos: me refiero a Ernest Hemingway y *El viejo y el mar*: el protagonista, cuyo modelo ha sido un pescador de Cojimar, y el ambiente marítimo de este pueblo habanero han sido captados por el gringo tan magistralmente en su ser marítimo-habanero que ya pertenecen para la eternidad a los personajes y paisajes de la gran literatura universal.

Finalmente, los habaneros son reconocibles en muchas obras literarias por su lenguaje. Sus modismos particulares ya los encontramos en los autores costumbristas decimonónicos y en el nativismo y regionalismo de la década del veinte, conforme a su programa estético. Nicolás Guillén, en sus primeros poemas negristas (*Motivos de son*, 1930, *Sóngoro cosongo*, 1931), ha sido el primero en emplear, en la poesía culta, la jerga afropopular de los suburbios

---

15 Francisco de Oráa: *Ciudad ciudad*, La Habana 1979, p. 13.

de la capital con sus deformaciones características ("[...] mulata, ya sé que dise/que yo tengo la narise/como nudo de cobbata"<sup>16</sup>). Pero no son el léxico y la fonética los elementos que más expresan la identidad lingüística de La Habana, sino una actitud típicamente habanera frente al lenguaje: el habla es considerado como un juego verbal, un objeto artístico, que tiene que ser tratado como tal. Hablar como acto sensual. Manosear, masticar, deformar alegremente el verbo es un sumo placer no sólo de los intelectuales sino del pueblo habanero en general. De ahí la actitud lúdica, paródica, sensual de algunos modernos escritores habaneros, mejor dicho vedadenses (Cabrera Infante, Sarduy) frente al idioma. Nadie mejor que Roland Barthes lo ha expresado en su prólogo a la edición francesa de *De donde son los cantantes*:

Un libro viene ahora a recordarnos que fuera de los casos de comunicación transitiva o moral [...] existe un placer del lenguaje, de la misma textura, de la misma seda que el placer erótico, y que este placer del lenguaje es su verdad. Este libro llega, no de Cuba (no se trata de folklore, ni siquiera castrista), sino de la lengua de Cuba [...] En *De donde son los cantantes*, texto hedonista y, por ende, revolucionario, vemos desplegarse el gran tema propio del signifiante, el único predicado de esencia que puede sostener realmente, y que es la metamorfosis [...].<sup>17</sup>

En el texto barthiano no falta la alusión obligatoria al carácter "barroco" de este lenguaje: en efecto, las prosas de Carpentier, Sarduy, Cabrera Infante, Lezama Lima - todos cubanos, habaneros - son consideradas por la crítica y por los propios autores "barrocos". Como la arquitectura habanera es barroca, también el lenguaje literario de esta ciudad es barroco: otra seña de identidad.

El escritor cubano Gustavo Eguren no es habanero: nacido en Isla de Pinos, pasó su infancia en España y su adolescencia en Pinar del Río. Conoció la capital al empezar a estudiar, y fijó su residencia para siempre en ella. Se enamoró en seguida de esta ciudad, que abandonaba, sin embargo, frecuentemente, cual amante infiel, en razón de sus largas ausencias como representante diplomático de su país en varias capitales europeas y asiáticas, entre ellas en Bonn, donde conoció también al canciller Adenauer. Muchos de sus cuentos están ubicados en el extranjero, sobre todo en Alemania.

Aunque habitante de La Habana y del Vedado, y amigo de muchos escritores específicamente vedadenses, no es un escritor típico del ambiente que acabamos de describir: no le gusta la vida nocturna de los cabarets, ni las "cumbanchas" afrocubanas, a las cuales prefiere un concierto de música clásica.

---

16 Nicolás Guillén: *Obra poética*, p. 92.

17 Roland Barthes: "Prólogo: 'La faz barroca'", en: Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, Barcelona <sup>2</sup>1980, pp. 4 - 5.

sica o - ¿porqué no? - la ópera. Tampoco brilla, en su prosa clásica, por el empleo de la jerga popular. Lo que le interesaba era la historia de San Cristóbal de la Habana. No lo que comunmente pasa por historia, la historia política. No olvidemos que todo lo que hace lo hace en relación a su quehacer literario. Tenía interés en la historia cultural de La Habana, y en las ideas, opiniones, visiones que tenían extranjeros, viajeros, visitantes, acerca de esa ciudad. Hizo estudios en los archivos, y compiló una enorme colección de informes, recortes y libros sobre La Habana, aparecidos en el extranjero a lo largo de cuatro siglos, desde el descubrimiento hasta el fin de la colonia española en 1898. Este libro, *La fidelísima Habana* (La Habana 1986) es producto de un esfuerzo y de una paciencia enorme del autor, no sólo en cuanto a la recopilación de los textos y la selección de adecuados grabados, dibujos y fotos de la época; sino también, y sobre todo, en cuanto al proceso editorial, que requería más tiempo que el trabajo del autor.

La Habana aparece en estos testimonios sobre todo en sus aspectos culturales, la educación, la enseñanza, los negros, el teatro, la ópera, los hoteles, las comidas, las bebidas, la moda, las tertulias, el precio del lavado y la extraordinaria limpieza de los habaneros. Los extranjeros tenían mucho más curiosidad y sensibilidad - por su propia otredad y distanciamiento - para las particularidades de la ciudad que los propios habaneros con su ceguera producida por la costumbre.

Un lugar eminente lo ocupan los juicios sobre la arquitectura de las plazas y casas y de la ciudad en general, por ejemplo este informe del norteamericano Anthony Trollope (*West Indies and the Spanish Main*), al cual disgustaba decididamente la arquitectura barroca, ahora el encanto de los habaneros:

No hay nada atractivo en el pueblo de la Habana; nada, para mí, si exceptuamos la bahía. Las calles son estrechas, sucias y hediondas [...] La catedral está tan exenta de belleza - interna y externamente - como un edificio puede estarlo. Describir un edificio tal sería una pérdida absurda de tiempo y de paciencia.

Conclusión del norteamericano en 1860: "Mi mejor deseo para la isla es que pueda rápidamente ser contada entre las anexiones de los Estados Unidos".<sup>18</sup>

La Habana es lugar literario también de una novela picaresca de Eguren, las *Aventuras de Gaspar Pérez de Muela Quieta* (La Habana 1982). Mejor dicho, la capital cubana es, como en la gran literatura urbana, en vez de una aglomeración de edificios, un estado de ánimo, un modo de vida y un deter-

---

18 Gustavo Eguren: *La fidelísima Habana*, La Habana 1986, p. 319, p. 321.



minado tipo de costumbres. En esta novela picaresca el autor ha querido escribir una especie de segundo tomo de la novela de Quevedo *Vida del Buscón llamado Pablos*, una aplicación del dicho contenido en esa novela española que "nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres". Buscón quería trasladarse, al efecto del cambio interior, al Nuevo Mundo. Pero el pícaro cubano Gaspar no pasa de Europa a América, sino de un mísero pueblo hambriento de la provincia a La Habana, donde busca comida, fortuna y felicidad. En este libro, el pícaro es un tanto Adán Lahabana: sus múltiples empleos en las más miserables condiciones, con mucha hambre y poco dinero, le ofrecen forzosamente la oportunidad de conocer toda la Habana, todos los estratos sociales en la Cuba prerevolucionaria de los años cincuenta. A diferencia de la casi totalidad de los libros sobre La Habana, con intelectuales o combatientes políticos como protagonistas, que descubren la vida habanera "desde arriba", el personaje de Eguren la descubre "desde abajo". Nada de sofisticados clubes nocturnos, sino el duro trabajo en un restaurante habanero de pésima categoría llamado irónicamente "El Cuerno de la Abundancia", en el que trabaja Gaspar como pinche de cocina cuyo pago no sobrepasa los golpes que recibe diariamente del dueño. Una visión literaria poco frecuente de esa gran ciudad, que se asemeja a las descripciones críticas de las grandes urbes del continente con sus villas miseria. Esta novela correlaciona, además, y a diferencia también de las demás narraciones sobre La Habana, la capital con la provincia, la ciudad con el campo. Es, en este sentido, la primera novela dialéctica verdaderamente contrapuntística de la ciudad de la Habana. La mayor parte de los personajes y escenarios de la llamada novela social que estaban ubicados en la ciudad tenían su contrapartida literaria no, como en la misma realidad, en los campesinos, ni en los cañaverales, sino, si eran gente pobre de los "solares", sólo en los ricos dueños de los palacetes criollos. Claro que había siempre, en las novelas de Juan Loveira (*Juan Criollo*, 1927), de Carpentier (*¡Ecué Yamba-O!*, 1927; *El acoso*, 1956) o los poemas de Guillén

("Qué lejos esta la 'Bana',  
donde vive el Presidente  
con la bandera cubana  
[...]  
y un automovil potente"<sup>19</sup>,

canta un campesino desde el cañaveral) esta contradicción subyacente en algunos textos.

---

19 Nicolás Guillén: *Gedichte spanisch-deutsch*, Leipzig 1969, p. 48.

Pero las más de las veces, el tema campesino, agrario, campestre fue desarrollado independientemente o casi del ciudadano, obrero, intelectual de la ciudad. Existe, desde el costumbrismo decimonónico de un José Ramón Betancourt (*Una feria de Caridad*, Puerto Príncipe 1841) o de un José Fornaris (*Cantos del Siboney*, La Habana 1862) una tradición de literatura del campo casi independiente, a su vez, de la literatura de la ciudad. Tampoco los brillantes cuentos de Félix Pita Rodríguez (*Tobías*, 1955; *Esta larga tarea de aprender a morir*, 1960), y de Onelio Jorge Cardoso (*El cuentero*, 1958; *El caballo de coral*, 1960) sobre la vida de campesinos, carboneros, pescadores, con una visión muy amplia y más allá de un estrecho provincialismo, lograban establecer vínculos narrativos entre su mundo vernacular y el modo de vida urbana. En Cuba, sin embargo, como en la historia de la humanidad, como en la Grecia Antigua, como en el Renacimiento europeo, la civilización se había desarrollado también gracias a las contradicciones entre la ciudad y el campo, gracias a la siempre cambiante división social del trabajo entre ambos. En América Latina, la contradicción campo-ciudad sigue siendo grave hasta nuestros días. La literatura cubana y latinoamericana de la gran ciudad no puede, por ende, prescindir de esta relación, a veces invisible, en sus personajes, escenarios y temas.

Ineke Phaf

## LA HABANA. DISKUSSION

Kommt ein Reisender nach São Paulo, wird ihm gesagt, São Paulo sei nicht typisch für Brasilien. Man müsse nach Salvador da Bahia gehen, nur diese Stadt *sei* Brasilien. Auch Havanna kann nicht mit Kuba gleichgesetzt werden. Die Stadt ist immer nur ein Teil des Landes, so wie es in einem Lied heißt:

Qué lejos está La Habana  
donde vive el Presidente?  
El vive en La Habana  
con su automóvil, con gente.

Das Besondere der Stadt mag darin liegen, daß sich in ihrem Raum die gesamte Entwicklung der antiimperialistischen Geschichte Kubas abspielte. Dieser historische Strang fand nur hier und nirgendwo anders statt. In Havanna war der koloniale Absolutismus angesiedelt. Es war immer eine Stadt für die Beamten, nicht für die Bauern. Und hier wuchs dann auch die Opposition gegen die Fremdherrschaft heran.

Der historische Fakt der Revolution konstituiert auch einen Teil der Selbstidentifikation, der "Identität" Havannas. So wie die Reflexion über eine Stadt wie Paris in einer bestimmten Epoche der Weltgeschichte, Ende des 18. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts, einen beständigen, ja ewigen Bestandteil ihrer Definition darstellt, läßt sich auch über das revolutionäre Havanna spekulieren, von Martí bis heute.

Eine wichtige Frage ist allerdings, ob man wirklich von einer Kontinuität im Image Havannas sprechen kann, ob nicht gerade die kubanische Revolution vieles, was diese Stadt ausmachte, und nicht nur ihre Schattenseiten, zerstörte. Guillermo Cabrera Infantes Roman über Havanna, *Tres tristes tigres*, in dem man alle Facetten geschriebener und oraler Kultur der fünfziger und frühen sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts findet, paßt zum Beispiel nicht mehr im geringsten auf das jetzige Erscheinungsbild und Lebensgefühl. Es sind zwei Welten, die nichts miteinander gemein haben. Aber es gibt nicht nur Diskrepanzen zwischen den Epochen, sondern auch epocheninterne. Heutzutage trifft der Besucher auf kraß verschiedene Havannas. Es gibt ein

museales Havanna, hübsch, sehr hübsch, sogar offiziell ein "Kulturerbe der Menschheit". Dann gibt es ein sehr, sehr schmutziges Havanna, nur ein paar Meter von diesem Museum entfernt. Und es gibt ein undurchdringbares Havanna, in Miramar, wo die Politiker, Parteifunktionäre und Diplomaten wohnen. Diese Teilung der Stadt wird in der gegenwärtigen Literatur nicht reflektiert. Die unterschiedlichen Kommunikationssysteme, die existieren, das offizielle, halboffizielle, private, unabhängige, oppositionelle, subversive, werden von den Autoren nicht einmal erwähnt. Oder sie wagen nicht, sich mit dem, das sie doch kennen, auseinanderzusetzen. Der traditionell intellektuelle Stadtteil Vedado mit seinem kulturellen Mikroklima wird totgeschwiegen. Soll, wie es schon tendenziell mit Mexiko-Stadt oder São Paulo der Fall ist, auch das literarische Havanna sich in vielerlei Beobachtungssplitter zerlegen, nur, weil, wie der Mexikaner José Emilio Pacheco sagte, eine künstlerische Enzyklopädie des Stadtlebens in unserer Zeit nicht mehr möglich sei? Globale Betrachtungen, wie zum Beispiel auf diesem Kongreß, nehmen derzeit zu, aber die globale Urteilkraft gegenüber den Teilelementen des Ganzen scheint immer mehr zu versagen.

**SECTION**  
**DAKAR**



Germaine Acogny

**Karsten Garscha**

## **GERMAINE ACOGNY**

Germaine Acogny est Sénégalaise et Française.

Elle a fait des études pour être professeur d'Education physique et de gymnastique harmonique à Paris. De retour au Sénégal, en 1963, elle fonda son studio de Danse Africaine.

En 1976, *Mudra-Afrique* est créé par le chorégraphe Maurice Béjart, mondialement connu, et par le Président Léopold Sédar Senghor. Germaine Acogny est nommée Directrice artistique de ce centre international de Danse. *Mudra-Afrique* est la première institution de ce genre en Afrique à avoir réuni des étudiants du monde entier désireux de s'initier à la nouvelle chorégraphie négro-africaine, en y étudiant en même temps la danse classique, la danse moderne, la danse africaine traditionnelle et la danse africaine moderne (Méthode Germaine Acogny), le jeu théâtral, l'improvisation sur mouvement, la percussion et le chant.

Germaine Acogny y enseignait sa technique et réalisait des chorégraphies tout en continuant de danser.

Durant cette période, elle est invitée à des conférences et présentations internationales en Allemagne, aux Etats-Unis, en Chine, au Canada, en France, au Portugal, en Autriche et dans différents pays africains.

Sa danse et son enseignement sont basés sur l'héritage de sa grand-mère Yoruba (ethnie du Nigéria), qu'elle a enrichi par l'étude des danses traditionnelles de nombreuses ethnies africaines, ce qui lui a permis de créer et de développer sa propre technique de danse africaine moderne. Son livre *Danse Africaine* a été édité en trois langues, et récemment réédité pour la troisième fois.

Après la fermeture de *Mudra-Afrique* en 1983 (manque de fonds des Etats participants), Germaine Acogny s'installe à Bruxelles et effectue depuis l'enseignement dans les grandes écoles et dans des stages internationaux dans toute l'Europe.

En 1984, elle fonde, avec son mari Helmut Vogt, un centre original de chant, rythme et danse africaine, à Fanghoume, un petit village niché dans la forêt de la Casamance (région du Sud du Sénégal).

Dans ce lieu idéal, au milieu d'une nature propice, proches des villageois et de leurs préoccupations quotidiennes, des étudiants de toute l'Europe (danseurs ou non) arrivent avec un esprit ouvert au rendez-vous du donner et du recevoir, pour danser mais aussi pour simplement vivre un échange culturel fructueux avec le village. En 1985, à Toulouse, Germaine Acogny crée, avec l'aide de son mari, une Association, le Studio Ecole Ballet Théâtre du Troisième Monde (SEBT 3ème Monde), dont le but est d'implanter un lieu de rencontre entre l'Afrique et l'Europe, basé sur les cultures des différents pays impliqués, en mettant l'accent sur la danse et la musique, sans toutefois négliger les autres formes d'art.

La part la plus importante du travail est finalement la formation de professeurs de danse africaine, venant d'Afrique, d'Europe et du monde entier, qui recevront un enseignement supérieur de la part de danseurs professionnels et d'experts des pays d'Afrique concernés.

A ce jour, plusieurs stages de courte et moyenne durée (entre deux semaines et trois mois) ont été déjà organisés. Les résultats très encourageants ont permis à Germaine Acogny d'initier le vrai travail prévu pour 1990/91.

Ainsi, depuis 1988, Germaine Acogny poursuit activement ses recherches de danseuse-choréographe. Après deux courts spectacles, *Sahel* et *Aloopho* (ce dernier avec la participation d'élèves de 9 pays) à Toulouse, elle aborde la scène internationale avec son solo *Ye'ou* (l'Eveil), qui, depuis sa création en août 1988 à Francfort, est présenté avec beaucoup de succès dans plusieurs pays d'Europe et à Dakar (Sénégal), son pays: une danse africaine qui garde les racines de la tradition et qui en même temps s'ouvre à la recherche de l'universel.

Germaine Acogny a participé début 1989, à une intéressante expérience du Conservatoire de Toulouse où elle a dansé une chorégraphie de sa création sur l'oeuvre *Lux aeterna*, du compositeur G. Ligetti, écrite pour 16 voix a capella, avec un grand succès.

Sa dernière création, *Afrique ce corps mémorable*, basée sur les poèmes du grand poète et homme d'état Léopold Sédar Senghor, a eu sa première en août 1989 à Francfort. Cette création a été reçue avec beaucoup d'enthousiasme par le public et la presse.

Germaine Acogny est Chevalier de l'Ordre National du Lion du Sénégal et Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Française.



Pierre Haffner

COMMENT DAKAR FONDA  
LE CINEMA D'AFRIQUE NOIRE.  
DEVELOPPEMENT URBAIN,  
DEVELOPPEMENT CINEMATOGRAPHIQUE  
ET DEMOCRATIE

A la mémoire de  
Paulin Soumanou Vieyra  
(1925 - 1987)

**Une constatation initiale**

Voici une constatation initiale simple mais suggestive: il n'y a ni grande ville ni surtout tradition urbanistique au Rwanda, et il n'y a pas de cinéma rwandais, par contre il y a une grande et une relativement ancienne tradition urbanistique au Sénégal, avec la prestigieuse capitale Dakar, et il y a un cinéma sénégalais. D'où, par conséquent, l'idée d'un lien profond et organique entre le développement urbain et le développement du cinéma, idée aussitôt confirmée ailleurs, en Côte d'Ivoire, au Mali, au Nigeria, au Cameroun, en Afrique du Sud, etc.

Nous n'avons pas ici à rendre compte de cette idée dans l'absolu, mais seulement à *expliquer le cinéma sénégalais en son rapport essentiel avec Dakar*. Ajoutons également que, concernant le cinéma d'Afrique Noire, ce constat de liaison entre ville et cinéma est au même temps un constat historique: c'est au Sénégal que le cinéma africain s'est affirmé en premier avec une forte réalité nationale, étant entendu que nous pensons ici au *cinéma d'auteur*, d'abord cinéma de fiction, plus rarement cinéma documentaire, à

l'exclusion des productions directement étatiques, c'est-à-dire, pour cette période initiale qui nous intéresse, *les actualités cinématographiques*.

## 1. Remarques sur les rapports entre les arts africains et les villes

Faisons quelques remarques préliminaires sur les rapports entre l'art, l'Afrique, et les villes, si rapides que ces remarques puissent être.

La première est que les "grands arts africains" sont dans l'ensemble des *arts de la brousse*:<sup>1</sup> les arts de la terre, du bois, du corps - donc de la danse, de la musique ... -, de la parole, et en particulier le grand art des chants, des récits, cosmogoniques, historiques, fictionnels, etc. ... ; ces arts, c'est au village, dans la forêt, dans les architectures de terre, sur l'eau, autour du feu ou ailleurs, qu'ils s'inventent, se cultivent, et continuent de se cultiver.

Qu'en est-il de leurs rapports à la ville, à ce lieu de l'histoire contemporaine, souvent instauré par le colonisateur? Il n'est certes pas question de les voir disparaître purement et simplement, mais il faut constater qu'ils changent de place, et donc de sens ou de qualité. Prenons les arts du bois, le masque ou la statue, dont il est inutile de rappeler longuement les valeurs symboliques ou rituelles. Lorsque ces valeurs sont *conservées* - ou plutôt *vécues* - comme telles, la différence entre la ville et le village n'est pas marquée, il n'y a pas de véritable passage à la ville. Mais lorsque ce passage est "opéré", les *valeurs symboliques ou rituelles* sont remplacées - ou perdues - par des *valeurs esthétiques*, éventuellement muséographiques ou commerciales: la statue et le masque sont exposés ou vendus, un artisanat de reproduction se met en place.

Pour d'autres modes d'expression - s'il est permis d'utiliser ces termes à propos des "arts traditionnels"<sup>2</sup> -, voire pour la statuaire elle-même, un autre

---

1 Si la *brousse* est une notion de biogéographie précise - et en ce sens elle ne recouvre pas l'ensemble des paysages africains - nous ne nous en servons ici que dans sa conception familière, *comme ce qui, en Afrique, s'oppose à la ville*.

2 La notion d'*expression* s'applique certainement d'une manière plus adéquate aux arts modernes, dans la mesure où elle sous-entend l'individu ou la personne, la création individuelle, et où les arts traditionnels sont davantage des émanations d'un groupe ou d'un esprit collectif. Mais il faut être prudent et ne pas "geler" ces oppositions: les objets les plus fortement stylisés peuvent porter l'empreinte d'un sculpteur particulier.

avenir est discernable dans les villes, que l'on pourrait désigner par les termes de *métiss age* ou de *métamorphose*: au contact de la ville et des valeurs culturelles occidentales qu'elle implique nécessairement, le chant épique, la danse d'initiation, la berceuse, la saynète parodique, vont devenir ballet national, théâtre moderne, musique de club, etc. ... A ce niveau des rencontres créatrices se font, le livre se développe, le disque, parfois le film, aujourd'hui la télévision, souvent nourrie, comme auparavant la radio, d'expressions anciennes.<sup>3</sup>

Voici pour le passage de l'ancien ou nouveau, des arts d'un monde de villes absentes - ou oubliées<sup>4</sup> - à un monde réglé par l'existence des villes actuelles. Mais ces villes ont leurs propres arts, dont il faut dire un mot à présent.

Nous sommes tentés d'affirmer d'emblée que le premier des *arts de la ville*, avant même celui de l'aménagement urbain, qui n'est souvent qu'une excroissance de l'art d'aménager le village - ne dit-on pas que les villes les plus prestigieuses, Paris, New-York ..., sont des villages regroupés? -, c'est la *politique* qui signifie l'art d'organiser la ville, cette "polis", qui désignait chez les Grecs à la fois l'Etat et les affaires publiques. Cet art a besoin de ses "outils", c'est-à-dire de ses *lieux*, de ses rues, de ses maisons, de ses places, de ses jardins, mais aussi, et en même temps, de ses *signes*, de son décor; et voici effectivement une statuaire, une architecture, une musique, une peinture, un théâtre, etc., qui ne se comprennent plus que parce qu'ils se développent dans et avec les villes.

Puis enfin cet art dans lequel on a voulu voir la synthèse de tous les autres, qui ne s'est d'abord développé que parce qu'il y avait déjà de grands cafés, des théâtres, des parcs d'attractions, le cinéma. On relève, par la suite, la puissance du cinéma à travers les campagnes soviétiques, chinoises ou indiennes, mais partout la production cinématographique se façonne d'abord

---

3 L'on aurait tort de penser, a priori, que les télévisions africaines ne répètent, avec plus ou moins de talents, que les "discours" des télévisions occidentales. Même les publicités télévisuelles africaines "fonctionnent" sur un humour et un rythme souvent originaux, c'est-à-dire enracinés dans la culture de telle ou telle région. Par ailleurs la télévision et la radio prennent directement en charge telles ou telles expressions des cultures orales.

4 L'Afrique n'a pas attendu les colonisateurs pour construire des villes: il y a des Afriques d'empires et de grandes cités, avec des murailles, de grandes architectures de pierre, des écritures, etc., contemporaines de nos grandes cités médiévales, voire antiques. Mais ces grandes civilisations étaient pratiquement toutes "effacées" à l'arrivée des colonisateurs.

dans les villes, avec tous les moyens, esthétiques et économiques, que seules les villes peuvent procurer.<sup>5</sup>

## 2. La situation privilégiée de Dakar

Nous voici donc en mesure de revenir à la question de départ: le rapport entre Dakar et le développement du cinéma sénégalais, Dakar que l'on considère d'ailleurs comme la première ville subsaharienne à avoir eu des projections cinématographiques dès les débuts du "cinématographe", des projections sinon des salles, qui se développèrent à la fin des années vingt.<sup>6</sup>

Ajoutons encore deux précisions concernant Dakar et concernant le cinéma, et pour ceci citons le cinéaste-historien Paulin Soumanou Vieyra, qui nous permet ainsi un grand raccourci:

Le Sénégal était l'une des huit colonies qui constituaient l'Afrique Occidentale Française, avec la Mauritanie, la Côte d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta, le Dahomey, le Togo et le Soudan. La capitale se trouvait à Dakar au Sénégal, ce qui donnait à ce pays une prédominance certaine sur les autres. Dakar, capitale fédérale abritant les organismes fédéraux, se trouvait être le centre de toutes les décisions qui concernaient l'AOF. Le cinéma s'est donc fixé à Dakar pour l'essentiel de ses activités, qu'elles soient de distribution-exploitation ou de production.<sup>7</sup>

A la fin des années vingt les grands circuits de la distribution subsaharienne étaient donc installés à Dakar, et soixante-dix salles couvraient le pays

---

5 On n'imagine pas des studios, des bureaux de producteurs ou des banques installés en pleine nature. S'il arrive que le cinéma se développe en dehors d'une ville connue, c'est à condition de créer sa propre ville, comme ce fut le cas avec Hollywood. Cette conjoncture, avec en particulier d'une part l'informatique et de l'autre l'allégement des outils de production, peut changer. Rien n'empêche d'imaginer qu'un pays comme le Rwanda, actuellement pratiquement entièrement dépourvu de cinéma et doté d'une très modeste capitale, puisse produire un jour des films importants.

6 "[...] Ce sera précisément au Sénégal qu'en 1900, et pour la première fois, un film sera projeté en Afrique au Sud du Sahara." Paul Vieyra, *Le Cinéma au Sénégal*, Bruxelles: OCIC/L'Harmattan 1983, p. 18.  
Il semble par ailleurs que la première salle, spécifiquement réservée aux projections cinématographiques, fut installée par les Frères Pathé au Caire, en 1904.

7 Op. cit., p. 18.

au moment des indépendances, un chiffre particulièrement important.<sup>8</sup> Dans un tel contexte, il semble donc évident qu'un cinéma national naisse nécessairement: en 1960, le Sénégalais, né, ou grandi, fortement scolarisé ou non, à Dakar, est prêt à devenir cinéaste, puisqu'il a acquis *une grande habitude du cinéma et un fort sens politique*.

Si cette habitude s'explique aisément par l'installation des salles, à Dakar et dans les autres villes du Sénégal, avec d'ailleurs un passé politique et culturel parfois plus anciens, il faut insister sur ce sens politique, en effet indissociable de la naissance et du développement du cinéma sénégalais, puis, en grande partie par lui, des autres cinémas africains.

Pour cerner ce lien, revenons encore à la personnalité de Paulin Vieyra, non cette fois à l'écrivain-témoin, mais à l'"acteur", puisqu'il fut, historiquement, l'un des tout premiers cinéastes d'Afrique Noire, leur "doyen", selon le titre qu'on lui décernait affectueusement à l'unanimité. On trouvera ailleurs les détails: de la vie de ce cinéaste, dahoméen d'origine, devenu sénégalais après l'indépendance, par choix, à un moment où l'idée de nationalité commençait à s'imposer et où elle était véritablement une nouveauté à construire.<sup>9</sup>

Vieyra, lorsqu'il était étudiant à Paris, lorsqu'il y réalisa, en 1955, avec d'autres pionniers, *Afrique-sur-Seine*, qui devait apparaître comme le premier film de fiction africain du sud du Sahara, n'était, pourrait-on dire, qu'*africain*, voire *panafricain*, puisque ce qualificatif était depuis longtemps dans la tête des intellectuels, et qu'en face du colonisateur c'était déjà comme une arme, plus sûre que la *négritude*, notion d'utilité plus culturelle que politique.<sup>10</sup>

Avec la création de la Fédération du Mali (fin 1958), puis surtout de l'Etat du Sénégal (septembre 1960), ce "simple Africain" se choisit donc réellement

---

8 Voici quelques chiffres indicatifs du nombre de salles dans d'autres Etats, à la même époque: 32 pour le Cameroun, 13 pour le Congo, 56 pour la Côte d'Ivoire, 3 pour le Bénin, 28 pour la Guinée, 10 pour le Burkina Faso, 18 pour le Mali, 10 pour le Niger.

In: Paulin Vieyra: *Le Cinéma africain des origines à 1973*, Paris: Présence Africaine 1975.

Ces chiffres sont révélateurs: proportionnellement, par rapport à la population, le Sénégal est l'Etat sub-saharien francophone qui a le plus grand nombre de cinémas.

9 Cf. notre présentation in: Paulin Vieyra: *Réflexions d'un cinéaste africain*, Bruxelles: OCIC 1990, pp. 9 - 42.

10 Nous n'insistons pas ici sur la notion de *panafricanisme*, si fondamentale pour comprendre en grande partie les idéologies des indépendances.

Cf. la récente livraison de *Regards Africains*, N° 14/15, Genève, été 1990, qui comprend un passionnant dossier intitulé "Le panafricanisme entre hier et demain".

une Nation, et entreprit, puisqu'il avait appris un métier magnifiquement fait pour cela, de contribuer à sa construction. Ainsi, après *Afrique-sur-Seine*, après cette série de portraits d'Africains de Paris, le second film, commencé cette fois en terre africaine, avant l'indépendance mais *dans le mouvement de l'indépendance*, et achevé quelques années plus tard, est intitulé d'une manière significative *Un homme, un idéal, une vie* (ou *Mol*, 1957/66), et c'est l'histoire d'un pêcheur, c'est-à-dire d'un constructeur du Sénégal, la pêche étant un élément essentiel de l'économie sénégalaise.

Ajoutons encore qu'entre la finition de ce film et la proclamation de l'indépendance du Sénégal, l'oeuvre documentaire du même cinéaste est une véritable anthologie d'images de l'indépendance, du Sénégal et d'ailleurs. De fait, en même temps que se font ces films, des fonctions et des structures sont mises en place, en relation directe avec l'histoire: le Service Cinéma de la Fédération, puis le Service Cinéma du Sénégal, puis les Actualités Sénégalaises, dont Paulin Vieyra fut tour à tour le principal responsable.

### 3. Les premiers films sénégalais

L'on peut à présent évoquer ce qui va naître de ces structures, plus précisément ce que, dans la première décennie de l'indépendance, les cinéastes sénégalais, inspirés par cette situation initiale, vont produire, grâce à ces structures.

On peut traiter d'une manière à peu près exhaustive la production sénégalaise de la première décennie de l'indépendance (1960/1970). Voici, dans leur nudité, les films généralement répertoriés: *Une Nation est née*, *Grand Magal à Touba* (1961), *Songhays*, *Lamb*, *Borom Sarret*, *N'Dakarou*, *Sarzan* (1963), *Sindiely*, *Niaye* (1964), *N'Diongane*, *Et la neige n'était plus*, *L'Afrique Noire en piste* (1965), *Délou Thyossane*, *La Noire de ...* (1966), *Contrast City*, *Réalité*, *Le Mandat* (1968), *Lutte Casamançaise*, *Simb*, *La Malle de Maka-Kouli*, *Pour ceux qui savent*, *Diankha-bi* (1969), *Diegue-bi*, *Badou Boy*, *Les Ballets de la forêt sacrée*, *La Journée de Djibril N'Diaye*, *Guéréo*, *Village de Djibril N'Diaye* et *Séjour à N'Dakarou* (1970).<sup>11</sup> Il ne s'agit pas de décrire chacun de ces films, mais d'en retenir les idées ou les

---

11 On trouvera un descriptif et un générique succinct, ainsi que des entretiens avec les principaux cinéastes, in *Cinéastes d'Afrique Noire*, numéro spécial de la revue *Cinémaction*, n° 3, Paris 1978.

*formes d'ensemble*, car celles-ci apparaissent rétroactivement comme de véritables modèles.

Ces films sont aisément classables, et d'abord en deux grandes catégories, les films sur Dakar et sur la Nation d'un côté, et les autres. La première catégorie nous paraît elle-même composée de deux sous-catégories: *la ville comme gouffre et lieu de perte* (a) et, au contraire, *la ville idéale, la ville comme valeur à trouver ou à retrouver* (b), étant entendu qu'il ne peut s'agir de coupures nettes et que certains films sont très ambigus. Voici cette première catégorie:

- a) *Borom Sarret, D'Dakarou, Et la neige n'était plus, Le Mandat, Pour ceux qui savent, Diankha-bi, Diegue-bi, Badou Boy*
- b) *Contrast City, La Noire de ..., Séjour à N'Dakarou*

Dakar est ainsi incontestablement le lieu privilégié du drame sénégalais - voire africain, car l'empreinte nationaliste déclarée est rare<sup>12</sup> - contemporain.

Qu'en est-il des "autres films" sénégalais de cette même décennie? Voici la pêche (*Mol*), le pèlerinage (*Grand Magal à Touba*), l'histoire (*Une Nation est née, Songhays*), le conte (*Sarzan, Niaye, N'Diongane, La Malle de Maka-Kouli*), le documentaire sur le sport (*Lamb, L'Afrique Noire en piste, Lutte Casamançaise*), sur l'art (*Délou Thyossane*), la médecine (*Réalité*), la vie paysanne avec les deux longs métrages autour de *Djibril N'Diaye*, ou le folklore (*Sindiely, Simb, Ballets de la forêt sacrée*).

Cette catégorie évoque donc principalement des *aspects de la "vie traditionnelle"*, les films sont faits soit par les mêmes cinéastes, soit par des cinéastes qui quittèrent rapidement la profession, comme Blaise Senghor ou Yves Diagne.<sup>13</sup> Ces oeuvres ne sont pas négligeables - aucun titre ne doit être négligé, lorsqu'une nation ne produit qu'une trentaine de films, dont seulement cinq longs métrages, en dix ans, et qu'en ce faisant elle est, pour l'époque, la nation africaine la plus productive -, mais elles ne sont que *secondairement significatives*. L'on sait en effet que le documentaire et le conte

---

12 Les films présentent une *forte identification nationale*, en particulier par la langue, le vêtement, les habitudes culinaires, les structures familiales, etc., plutôt qu'un *nationalisme* au sens idéologique. De ce point de vue les films nationalistes sont en effet rarissimes, si l'on excepte les productions des ministères chargés d'information ou de propagande, ou un Etat comme celui de la Guinée de Sékou Touré.

13 Blaise Senghor, après *Le Grand Magal à Touba*, est devenu directeur de production du film d'Yves Ciampi *Liberté 1*, puis délégué permanent à l'UNESCO; il décéda en 1976 à l'âge de 44 ans. Yves Diagne fut le premier responsable du Bureau du Cinéma du Ministère sénégalais de la Culture, puis l'un des responsables du Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique.

filmé qui regroupent l'ensemble de ces films sont les parents pauvres du cinéma africain, partout plus ou moins présents, mais sans jamais prendre une réelle importance, au contraire des autres "genres".<sup>14</sup>

#### 4. Des films-modèles

C'est ici qu'il convient de souligner, en revenant à la première catégorie, combien ces "films-de-Dakar" constituent en effet des modèles pour tout le cinéma africain à venir, au Sénégal et dans les autres pays, sur le plan thématique, selon les deux grands thèmes relevés, et sur le plan esthétique, selon en particulier deux grandes "figures", *la ville-parcours* et, plus rarement, *la ville-éclatement*.

En observant en effet ces films sous l'angle de la composition, c'est-à-dire des articulations complexes entre le récit, la dramatisation des situations et leurs localisations, on s'accordera aisément à reconnaître le modèle puissamment instauré par *Borom Sarret*, véritable parcours initiatique des diverses formes de la décomposition ou de l'injustice sociale dont l'Africain est le victime dans les modernes métropoles, et parcours au sens topographique précis, rue après rue, quartier après quartier, lieu après lieu, le marché, l'hôpital, le cimetière, etc., et le modèle, plus tardif, instauré par *Contrast City*, parcours suivant une logique plus imaginaire, film-images en même temps qu'hommage à une ville, lieu de rencontres des désirs et des illusions. Cette seconde figure, moins évidente que la première, moins didactique, sera toujours assez rare, mais aura périodiquement des représentants, et donnera même lieu à un regroupement de cinéastes autour d'une volonté esthétique précise, à la fin de la décennie suivante, *L'Oeil Vert*.<sup>15</sup>

---

14 On comprend aisément pourquoi le cinéaste africain préfère la fiction, et avant tout la fiction contemporaine, au documentaire, et surtout au documentaire à caractère ethnographique. Ceci s'explique par le fait que *le cinéaste africain se situe comme l'un des principaux responsables de l'Afrique-en-devenir*. Ajoutons cependant que les télévisions africaines prennent, en bonne partie, le relai du documentaire.

15 Quelques jeunes cinéastes africains se réunirent au Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou en février 1981 pour fonder le collectif *L'Oeil Vert*, plus ou moins en réaction contre la FEPACI, à ce moment en perte de vitesse. Ce collectif n'est sans doute pas parvenu à régler les grandes questions concernant la production et la distribution, mais il a su, d'une part, les reposer d'une manière



## 5. La "politicité" des cinéastes

On peut à présent reprendre plus fondamentalement la question du rapport à la politique. Il est évident que, par Dakar, ville d'initiation et d'initiatives politiques importantes, la rencontre du cinéma et de la politique ne pouvait que se maintenir et s'affirmer, au point qu'il est nécessaire d'affirmer que le cinéma sénégalais a d'abord été le plus important - et l'est encore à maints égards - parmi les cinémas d'Afrique Noire à cause, justement, de la "politicité" des cinéastes.

N'insistons pas sur le point de départ, le fait que Paulin Vieyra et la plupart des autres cinéastes à sa suite (les grandes exceptions sont Sembène Ousmane et Djibril Diop-Mambéty) commencèrent une carrière de cinéaste en même temps qu'une carrière de fonctionnaire, mais soulignons que c'est au Sénégal que nous allons trouver *la première association de cinéastes* (puis de critiques de cinéma), et que la fonction de cette association va être primordiale, puisqu'elle est le lien direct des cinéastes avec le pouvoir, le gouvernement.

C'est Paulin Vieyra lui-même qui nous précisa ainsi l'existence de cette association:

Elle est née en 66/67, juste après le Festival Mondial des Arts Nègres [...]. Il ne faut pas oublier qu'au Sénégal, contrairement à beaucoup de pays africains, la Nation a existé avant l'Etat. Cette association a été faite par nous les "anciens" [...]. Nous nous sommes dits, avant que tout le monde ne soit d'accord pour qu'il y ait une association, qu'il faut simplement un noyau de gens qui organisent, qui mettent en place des structures d'accueil, des statuts qui existent bel et bien, et qu'ensuite d'autres adhéreront. Cela ne s'est tout de même pas fait ainsi, parce que les jeunes étaient un peu manipulés par des forces néocoloniales, ils disaient que les anciens voulaient tout s'approprier, qu'il y avait Sembène, moi, Samb et d'autres. On avait une teinture très à gauche! [...] Voici donc deux associations de cinéastes au Sénégal, mais au bout d'une année et demie, vers 1970, il y eut une réunion générale, les deux associations ont fusionné, on a conservé le sigle de l'association des anciens, CINESEAS, l'association des Cinéastes Sénégalais Associés.<sup>16</sup>

---

vigoureuse, et, de l'autre, poser des questions concernant l'esthétique, rarement débattues ailleurs.

16 In: *Peuples Noirs/Peuples Africains*, n° 37, Paris, janvier/février 1984, p. 19.

On devine que cela n'alla pas sans heurts, et qu'il en va toujours ainsi: ce sont de "grandes bagarres" qui produisent les éléments de la politique cinématographique nationale, qui aboutissent à telle structure plus ou moins viable, telle aide, telle manifestation, etc. L'effet le plus important, structurellement et politiquement, dépassera l'Etat sénégalais et aboutira à la création de la *Fédération Panafricaine des Cinéastes*, dont le Premier Congrès, c'est-à-dire la fondation, se tint à Tunis en octobre 1970, et dont les premiers responsables furent des cinéastes sénégalais et des cinéastes tunisiens.

Selon les statuts, le Secrétariat Général de la FEPACI revint en effet au Sénégal, et la Présidence à la Tunisie. Ces dispositions réglementèrent le fonctionnement de la FEPACI jusqu'au Troisième Congrès, à Ouagadougou, en février 1985. C'est à partir de cette manifestation que le Sénégal perdit son rôle de promoteur - en même temps que Dakar perdit le siège de la Fédération à l'avantage de Ouagadougou -, ce qui peut s'expliquer par une sorte d'épuisement sui generis: le travail impulsé par les cinéastes sénégalais, en particulier Babacar Samb et Paulin Vieyra, puis Johnson Traoré, aboutit à la constitution et au raffermissement de la FEPACI, avant l'apparition d'éléments de dégénérescence, qui conduisirent les cinéastes fédérés à changer en même temps les structures, l'organisation et les responsables.<sup>17</sup>

## Une constatation finale

En ceci *l'histoire du cinéma africain* ne se démarque pas de *l'histoire des grandes structures politiques africaines* et reste bien, quant à elle, *une histoire "politique"*. De ce point de vue on pourrait tracer un parallèle suggestif entre, justement, d'une part le Sénégal et Dakar, la courbe économique et sociale de ce pays et de cette ville, et d'autre part la courbe du cinéma sénégalais, moins productif dans les années quatre-vingt qu'au cours des deux décennies qui virent sa naissance et son exemplaire développement.

Ce n'est pas le lieu de raconter l'histoire de cette double dégradation. Retenons que *le modèle à la fois esthétique et stratégique impulsé par Dakar*, contemporain du "travail" des indépendances qui s'y fit, va dominer partout

---

17 L'histoire de la FEPACI est particulièrement complexe, Paulin Soumanou Vieyra nous aidait à la suivre dans les entretiens publiés dans la revue citée (note 16), N° 37, 38 et 43. En mai 1990 parut le N° 1 de *FEPACI-Infos* à Ouagadougou, il contient un rapide historique de la fédération et un état des lieux.

où, surtout à partir des années soixante-dix, le cinéma africain se développe, en Côte d'Ivoire, au Cameroun, au Niger, et aujourd'hui plus spectaculairement au Burkina Faso et au Mali, pour nous limiter aux pays francophones.<sup>18</sup> Il n'est donc pas étonnant que partout les cinéastes africains prennent les pouvoirs en place à partie, eux qui, dans l'ensemble, ne sont d'aucun parti, sinon de celui de la critique et des accusations légitimes, c'est-à-dire de la démocratie.

---

18 L'exemple de Burkina Faso est comme la preuve de l'exemple sénégalais, en ce sens que l'un et l'autre se comprennent d'abord par le politique: c'est le rôle particulièrement éloquent de Dakar dans les années cinquante et soixante qui explique - et produit - l'enthousiasme des cinéastes sénégalais, c'est la force particulièrement mobilisatrice de la personnalité de Thomas Sankara, et dès avant sa fonction de Président, qui explique en grande partie le développement du cinéma burkinabé.



**Yassine Kimakhe**

## **DAKAR. DISCUSSION**

Lors des différentes séances, les membres des divers groupes de travail présentèrent leurs villes respectives au moyen de statistiques: furent évoqués l'explosion démographique et la croissance incontrôlable des bidonvilles, des taux de chômage aberrants, un niveau de vie largement au dessous du seuil de pauvreté, la criminalité et la prostitution; en bref l'impossibilité d'y vivre. Ces données statistiques, aussi arbitraires fussent-elles et que l'on retrouve aussi bien pour ce qui concerne Le Caire, Lagos, Karatchi, Calcutta ou Manille, ne sont autres qu'une preuve montrant que la ville en question fait partie d'une nouvelle élite, d'un cercle clos et exclusif de grandes villes. Concurrençant la grande ville d'Europe et d'Amérique-du-Nord, cette élite à emprunté ses structures profondes, structures de par elles-mêmes marquées par une concurrence de métropole à métropole, les représentants de chacune d'elles désirant voir leur ville en tête du peloton. Cette concurrence ci-évoquée s'opère au biais des superlatifs. A l'image de la course entre Londres et Paris, Paris et Berlin ou Berlin et Barcelone par exemple, désirant pour chacune d'elles s'arroger les qualificatifs de la grande ville la plus moderne, la plus inspiratrice ou la plus féconde culturellement, nous assistâmes à une concurrence que l'on pourrait désigner de sensiblement équivalente entre les villes d'Amérique Latine. De Mexico et Lima, Lima et Buenos Aires, Buenos Aires et São Paulo, São Paulo et La Havanne, l'on vit chacune d'elles présentée comme la plus sale, la plus bruyante, la plus tentaculaire et dans son incontrôlabilité la plus fascinante et la plus débordante de vie. Ces superlatifs tendant au chauvinisme sont d'autant plus intéressants qu'ils s'assimilent des métaphores bibliques empruntées à l'Apocalypse pour la ville de Mexico, à celle de la paillarderie pour São Paulo, de la prostituée se parant en façade pour La Havanne, de la mère pour Lima et enfin de la maîtresse pour Buenos Aires, preuve du bagage culturel ibérique.

Aux côtés de ces visions masculines et personnifications féminines pour les métropoles latino-américaines, Uanhenga Xitu, écrivain, symbolisa la

ville de Luanda en tant que mère qui, après le départ des Portugais est devenue point de convergence des différents groupes ethniques constitutifs de la nouvelle nation angolaise - tout comme le Phénix renaissant des cendres sous forme de poule couvant des oeufs de formes et couleurs diverses.

La séance concernant la ville de Dakar fut marquée par la présence de la danseuse sénégalais Germaine Acogny en place et lieu d'un homme de lettres. Une fois de plus, cela nous permit de remarquer que l'importance que nous sonçons à la littérature écrite est loin d'être partagée à travers le monde. Se référant à la phrase délèbre de l'ancien Président du Sénégal, Léopold Sédar Senghor: "Je danse, donc je suis", Germaine Acogny montra dès le début de la séance que la danse, dans un pays africain comme le Sénégal, est le mode d'expression et de transmission privilégié: "Mon corps c'est ma plume". Ceci n'est pas seulement la conséquence de l'analphabétisme d'une grande majorité de la population, pour lui-même souvent mis en cause et expliquant combien, au Sénégal, la littérature écrite de langue française est peu lue, mais surtout parce que la littérature traditionnelle sénégalaise et africaine en général s'appuie sur la non-séparabilité de la parole, de la musique, de la danse et du rythme.

La littérature sénégalais de langue française est une littérature de modèle européen que Karsten Garscha définit comme littérature urbaine de Dakar et de Saint-Louis, par opposition à la littérature traditionnelle à transmission orale et corporelle.

La ville de Dakar comme elle nous est présentée dans la littérature sénégalais de langue française est le lieu de convergence de contradictions multiples: Karsten Garscha parle, comme l'on peut le rencontrer chez Abdoulaye Sadi et Sembène Ousmane par exemple, d'un état de civilisation par opposition à la nature, de l'anonymat ressenti au sein de la foule par antagoniste à la vie de famille. Dakar est la ville du temps qui passe, du temps montré, de la fuite en avant contrastant avec un monde traditionnel dans lequel la notion de temporalité n'a d'autre valeur que la dégradation et le renouvellement. Elle est aussi opposition d'une société ayant pour fondement l'argent par rapport à une autre fonctionnant sur l'échange. Ceci implique que les valeurs défendues, les buts à poursuivre, les désirs entretenus au tréfonds de chacun, c'est-à-dire un certain standing, donc une aliénation par la consommation divergent fondamentalement d'une autre société aux côtés de laquelle elle cohabite (l'arrière pays mais aussi le flux permanent des personnes en provenant et cherchant un travail). Le chômage extrêmement important dont elle fait montre entraîne que, face à ces fantômes du monde européen et également pour les atteindre, la corruption des mœurs y est très largement répandue - il en est d'ailleurs de même dans toutes les grandes villes africaines dans lesquelles les classes dites moyennes n'existent pas. Le déraillement culturel y

sont peut-être présentés sous leurs formes les plus séductrices. Chez les romancières Mariama Bâ, Aminata San Fall et Nafissatou Diallo, la ville de Dakar représente par contre la possibilité de l'émancipation à l'image de celle que propose la société européenne, soit le rejet de la polygamie. Germaine Acogny pour sa part appuie sur le fait que la ville permet, par un constant mouvement de flux et de reflux, d'introduire également cette autre conception de la femme dans les villages. Il serait nécessaire d'ajouter ici que culture traditionnelle et européenne s'y voient intimement mêlées.

Germaine Acogny est une danseuse qui a su unir la danse d'expression traditionnelle à la chorégraphie d'origine européenne. Son travail consiste à utiliser des textes empruntés à la littérature sénégalaise de langue française, tels les contes de Birago Diop, les poèmes de Léopold Sédar Senghor ou les mythes de Bernard Dadié. Elle désire par ce biais, adaptant de fait une littérature de modèle européen et la réintroduisant au sein de la littérature traditionnelle, faire comprendre son message à un plus grand public. La danse comme langue, ayant pour support le corps et non le mot, l'écriture, la lettre est universelle. Néanmoins il faudrait ici relativiser et dire qu'un système équivalent n'est pas applicable à l'Amérique Latine: la grande ville du Sénégal s'oppose au reste du paysage alors que celle d'Amérique Latine est partie constituante de celui-ci, tout comme la culture de l'ancien colonisateur, assimilée mais ô combien remodelée.





**SECCIÓN**  
**MANILA**



**Ursula y Ronald Daus**

**EL "SEXO" COMO CARACTERÍSTICA  
DE LA LITERATURA URBANA FILIPINA:  
NICK JOAQUIN, FRANCISCO SIONIL JOSÉ  
Y LAS CONSECUENCIAS**

En los estados extra-europeos, en los que los miembros decisivos de la élite aseguran, aún después de la descolonización, ser los descendientes naturales de los conquistadores europeos en lo que concierne a los principios de gobierno, a la concepción ideal de un progreso general incontenible y a los principios del modo de vida, el acto de la copulación tiene que estar reconocido obligatoriamente como el motivo original de la formación de su nación. El primer encuentro con los forasteros, el ser expoliado, avasallado e indoctrinado, dió paso a un período que, a pesar de todo, era de gran porvenir. El mestizaje directo fue una experiencia muy concreta y chocante de las nuevas relaciones de poder. Pero los descendientes de este mestizaje y muchos de sus testigos terminaron por concebirse como una nueva especie de sujetos de la historia. Se definían como ejemplos vivientes de las fusiones de "culturas", como beneficiarios no sólo de una, sino de muchas herencias. Su nacimiento había legitimado la violación.

Las víctimas de la colonización pudieron sentirse vencedoras en doble sentido: como feliz producto final de un hombre potente y una mujer fecunda y como esencia del ser humano. Sólo tenían que vigilar que ninguna de las dos partes, ni el padre ni la madre, fuera totalmente ignorada. Y no estaba permitido reflexionar sobre justicia y moral ni en base a la concepción autóctona ni tampoco a la del conquistador. Por eso es el acto sexual "puro" el que juega el papel principal en la autoidentificación colectiva.

En todos los países antiguamente colonizados, donde los gobernantes se entienden como conservadores sobre todo de la cultura importada, a despecho de la población mestiza, y también en los estados cuyos pueblos proceden en su mayoría de los tiempos precoloniales, se reproduce incesan-

temente, con palabras, la eterna y real unión de los seres humanos: el encuentro impulsivo de la pareja, el deseo que nace, el desvestir de los cuerpos, la copulación, los movimientos, las sensaciones, las expresiones, el orgasmo, las consecuencias sensitivas, sociales y biológicas del acto, el número simultáneo y sucesivo de parejas. Por las descripciones de la vida fluyen de manera omnipresente las innumerables expresiones existentes para designar los órganos sexuales y la forma de usarlos, así como un ejército de circunscripciones e insinuaciones.

Pero estas escenas sexuales se mantienen en el "mainstream" del arte y no se las remite, como normalmente sucede en Europa, al terreno prohibido de los subgéneros erótico-pornográficos.<sup>1</sup> De esta forma, disparidades como "naturaleza", "civilización", "liberación", "estática" y "rebelión" son concentradas en un único punto. Aquí choca lo incomprensiblemente opuesto - y a veces se funde. Los líderes confirman su reivindicación de existencia perpetuando y sublimando su encarnación a modo de ritual.

Con tal objeto se había establecido en América Latina, a más tardar en los años treinta del siglo XX, un rico arsenal de historias, conductas estereotipadas, figuras y fórmulas rígidas. Todas las épocas de la historia nacional podían reducirse a una sola esencia: habían sido disfraces diferentes de un único principio de creación.

En el Brasil, por ejemplo, parece ser que ya antes de la llegada de los portugueses había existido la "preguica" - esa agradable indolencia a la que una sexualidad practicada con toda naturalidad le confiere sabor, encanto y solidez. El joven indio amazónico copula cuando se le antoja, a cualquier hora del día y de la noche, con sus cuñadas, con conocidas casuales, con sirenas y diosas, con el consentimiento de ellas o sin él, en su choza, en la selva, en el lodo, bajo la lluvia o bajo el deslumbrante sol tropical.<sup>2</sup> En los tiempos del descubrimiento del país por parte de los europeos, una "virgen con labios de miel" desnuda, entregada y melancólica, salida de un jardín de Edén brasileño, un invernadero lleno de flores opulentamente indecentes, encuentra al rubio soldado portugués en su brillante armadura. El resultado es

---

1 Algunos ejemplos entre muchos casos: José Agustín, *Se está haciendo tarde* (final en laguna), 1973 (México); Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 1981 (Colombia); Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, 1969 (Perú); Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, 1973 (Argentina); Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*, 1979 (Brasil); Cyprian Ekwensi, *Jagua Nana*, 1961 (Nigeria); António Cardoso, *A casa de mãezinha*, 1980 (Angola); Meja Mwangi, *Going down River Road*, 1976 (Kenia); A. Samad Said, *Salima*, 1961 (Malaya).

2 Mário de Andrade, *Macunaíma*, 1928.

el primer auténtico mesticito llorón brasileño.<sup>3</sup> Durante la conquista, los propietarios de las plantaciones, los administradores y los exportadores viven también voluptuosas aventuras pioneras. Caen en brazos de prostitutas y de mujeres de otros hombres, olvidan sus preocupaciones entre los pechos llenos y oscuros de mulatas caprichosas, y hallan satisfacción entre las piernas, blancas como la nieve, de las hijas de los latifundistas que debían ser desfloradas.<sup>4</sup> Estas acciones universalmente históricas resultan ser esfuerzos más o menos logrados que permiten, bajo condiciones alteradas, disfrutar de felicidad personal al menos unos segundos.

La secuencia "inocencia precolonial - campañas de conquista de un nuevo mundo por los viejos europeos - puesta en cultivo del propio territorio" es variada en los otros países de América Latina mediante marcados coloridos locales y algunas acentuaciones específicas. En Ecuador, por ejemplo, un hacendado demuestra su poder mostrando que el adulterio cometido por él es, por principio, impune. Sus peones ya no consiguen embarazar a sus mujeres porque el patrón siempre las posee antes que ellos. Sólo si, inmediatamente después de un parto, se abalanzaran sobre la mujer todavía ensangrentada podrían conseguir quizás procrear también ellos.<sup>5</sup> En el Caribe suelen ser las mujeres ninfómanas las que se apoderan de los machos reticentes y les sorben sus líquidos.<sup>6</sup> En México, la inmortal revolución legendaria dispone el tálamo para un intercambio libre entre los sexos.<sup>7</sup>

Pero este idilio continentalmente fijo de una sexualidad impulsiva generalizada, la construcción de relaciones y situaciones que hacen posible y hasta exigen la toma de posesión de otras personas, la apodíctica asignación de determinadas cualidades a grupos de personas, todo ello fue reemplazado a partir de los años cincuenta por un nuevo escenario con nuevos bastidores, nuevas poses, nuevos textos y nuevas interpretaciones. El sexo emprendió la huida del campo. Fuera de Europa, el acto sexual artístico también se hizo urbano.<sup>8</sup>

En el campo, el sexo está estrechamente circunscrito debido a las relaciones sociales diáfanas. Las reglas de la convivencia, y con ellas también las reglas para traspasar los límites del decoro, están claramente definidas. Todos conocen la conducta que se espera y la que, no obstante, se practica. Domina

---

3 José de Alencar, *Iracema*, 1865.

4 Jorge Amado, *Terras do sem fim*, 1942; *Gabriela, cravo e canela*, 1958.

5 Jorge Icaza, *Huasipungo*, 1934.

6 Miguel Angel Asturias, *Mulata de tal*, 1963.

7 Nellie Cambobello, *Cartucho*, 1931.

8 Ronald Daus, *Großstädte Außereuropas*, I, Berlin 1990, pp. 69 ss.

un alto grado de discusión pública, especialmente frente a lo oculto. Las obligaciones sociales valen más que las valoraciones individuales. La protección recluye y conserva, y la indefensa tradicional desampara sin piedad.

De estos modelos de conducta se destaca ahora una alternativa. La gran ciudad promete a innumerables individuos una anonimidad que puede ser entendida como liberación del control. Por eso la ciudad permite a cada persona llegar a ser "ella misma". Además, ofrece la oportunidad de hacer "más" de uno mismo, mediante acuerdos y méritos propios. La gran masa de ejemplos reales para el éxito final. La estrategia con la que se puede llegar a ser una personalidad autónoma es clara: la monetarización total de todas las relaciones.

La ciudad le muestra a cada uno las condiciones externas: la escala de diferentes espacios vitales, lugares de trabajo y de recreo, las instituciones de reunión. Aquí, millones de personas están amontonadas en cientos de miles de viviendas aglomeradas. Trabajan en fábricas, en tiendas y en las aceras. Se conocen en actos festivos atestados de gente, en comedores baratos, en bares, en reuniones laborales o en rezos colectivos. Van a los colegios, a las universidades o a los cursos de los sindicatos. Se instalan en los cuarteles, se sienten como en casa en las prisiones, aprovechan los tentadores ofrecimientos de los prostíbulos y se convierten en gigolós, prostituidos, putas callejeras, amantes de políticos, chicas para citas.

Y cuanto más poblada esté la ciudad, y cuanto más diferenciada sea la base económica, y cuanto más rápida sea la filtración social, y, ante todo, cuantas más culturas primitivas y naciones se enfrenten aquí con diferentes poblaciones, tanto más demostrativamente girará alrededor del sexo toda descripción global de la metrópoli. El ritmo de una gigantesca urbe extra-europea consiste, en su mayor parte, de los impetuosos movimientos de la copulación.

En Río de Janeiro, por ejemplo, la literatura urbana es una danza interminable de eyaculaciones y de concepciones orgiásticas. El mismo Orfeo vacila aquí entre varias Eurídice en potencia. En las historias de Copacabana de João Antônio, las parejas sexuales se pasan incesantemente de mano en mano el picaporte del dormitorio. Cada grano de arena ha sido humedecido, en cada esquina se folia, en cada vivienda de cada edificio de la ciudad alguien gime, se menea, se desploma rendido.<sup>9</sup> Donde se mezclan no sólo dos culturas, sino docenas de oleadas de inmigración, desde algarvíos hasta madeirenses, pasando por tiroleeses, sicilianos y japoneses, donde europeos y asiáticos chocan con indios, medioindios, mestizos de múltiples matices, indioafricanos, y negros de todas las tonalidades, donde alternan macumbeiros, pro-

---

9 João Antônio, *Ô Copacabana!*, 1978.

testantes, espiritistas, católicos y adeptos de la oficialmente registrada Religión de los Positivistas, tiene que aumentar de modo cada vez más violento de velocidad de la unión natural y reducirse la frecuencia de las parejas. Pronto deja de ser esencial que esta copulación masiva engendre aún nueva vida. Los super-estilistas del acto sexual, los homosexuales y los travestis, le aplican su comprometedor maquillaje a la vibrante urbe.<sup>10</sup> La infertilidad real es perdonable cuando se trata sobretodo de dar señal de vitalidad desenfrenada.

Paralelamente a las interpretaciones amantes del sexo de las metrópolis latinoamericanas, que se habían acreditado como forjadoras de modas internacionales, apareció en el continente africano la imagen de Lagos y Nairobi, las capitales de los populosos estados multinacionales de Nigeria y Kenia, y en Asia la imagen de Manila.

Los filipinos no solo fueron, como en el caso de Hispanoamérica, colonizados, hispanizados y catolizados por los españoles durante más de tres siglos, sino que todavía tuvieron que sufrir la experiencia de un segundo avasallamiento. Precisamente cuando, hacia fines del siglo XIX, la élite mestiza del país se había emancipado de sus señores económica, intelectual, política y hasta militarmente, cuando, para citar una metáfora popular de aquel tiempo, se había hecho adulta, entonces los Estados Unidos anexionaron las Filipinas en el transcurso de la guerra hispano-americana de 1898. De pronto, el triunfo de los nativos en su lucha por la independencia se convirtió en una desesperada guerra de defensa contra un poder nuevo, mucho más fuerte, y ascendente en lugar de decadente. Se vieron enfrentados a invencibles portaestandartes de una, hasta el momento, desconocida realidad de habla inglesa, carácter protestante, honestamente anticolonialista pero tanto más imperialista. Los descendientes de españoles, malasios y chinos, que acababan de ponerse en limpio con ellos mismos, fueron vencidos en 1902, después de haberse defendido durante muchos años contra esa nueva violación. Nuevamente fueron rebajados al estado de "pequeños hermanos morenos", como declaró con benevolencia el presidente estadounidense McKinley. Nuevamente fueron "alfabetizados", "civilizados" y "democratizados", y hasta fueron de nuevo "arrebataados de paganismo (católico)". Su cultura mixta europeo-oceánico-asiática quedó a merced de la arbitrariedad de vencedores sabelotodo.<sup>11</sup>

Sólo después de más de cuarenta años, en 1946, llegó a su fin la época de esta infantilización oficial de la nación filipina. Mientras, otra gran potencia,

---

10 Elias Fajardo, *Na passarella da vida*, 1968.

11 Ronald Daus, *Manila. Essay über die Karriere einer Weltstadt*, Berlin 1987, pp. 23 - 123.

Japón, no había conseguido arrebatarles a los ocupantes americanos de forma duradera el dominio sobre estas islas. También los japoneses habían querido transformar a los filipinos, enseñarles que eran verdaderamente asiáticos, que al paso de los señores japoneses tenían que bajar de las aceras pavimentadas a la española a las calles de Manila, haciendo grandes reverencias.<sup>12</sup>

Esta vivencia reciente y repetida de tener que subyacer en contra de la propia voluntad, los diferentes ataques del exterior por parte de españoles, peligrosos por debilidad, de americanos insolentes y de japoneses triunfantes e ignorantes, pero también la observación de que habían logrado sobrevivir pese a la superioridad masiva de todos los invasores, hicieron de los filipinos, en su consideración propia, los campeones de una inagotable potencia y fecundidad. El elogio de la sexualidad se convierte, en sus comentarios periodísticos, literarios, cinematográficos, musicales, gráficos y danzados, en el himno nacional de una nación mestiza indestructible.

Y el centro burbujeante, humeante, resplandeciente de esta nación es Manila. Aquí se mezclan todas las capas históricas del país, todos los grupos poblacionales. Entre las paredes de cemento de un "college" céntrico, que se alzan sobre el fundamento de sillares españoles, jesuitas chinos enseñan en lengua americana. La última fachada de iglesia del siglo XVIII, del barroco de la época del terremoto, domina los espacios abandonados y las ruinas que quedaron del centro después de la "liberación" de Manila en 1945. Rasca-cielos de vidrio con oficinas se levantan junto a calles abiertas que todavía se llaman avenidas. Los suburbios con sus casuchas lacustres de madera están rodeados de murallas, como los palacios en estilo malibú, suizo o mexicano en las "subdivisiones" nobles.<sup>13</sup>

Esta colonia, tan distante de España, fundada en 1571, gobernada alternamente desde México y Lima, fue mantenida sólo porque cada año y durante siglos un único galeón navegaba, con los tesoros procedentes del comercio con China, desde esta ciudad de Manila en dirección a Acapulco. Sólo la existencia de este puerto definía a las Filipinas. Todavía en los siglos XIX y XX, los artículos de exportación recibían exclusivamente el nombre de la ciudad que era la representante única de la madre patria, cigarros de Manila para los dandys de Barcelona y Madrid, cáñamo de Manila para la marina de los Estados Unidos. Manila fue la residencia del gobernador respectivo, luego del parlamento y finalmente del presidente independiente. Aquí trabajan el mando superior militar y, sin excepciones, todas las centra-

---

12 Francisco Sionil José, "Dama de noche", en: *Solidarity*, VII, 10, Manila 1972, pp. 57 - 70.

13 Daus, *Manila*, pp. 125 ss.



les de los consorcios económicos, los bancos y las organizaciones de ayuda internacionales.

La oligarquía, que se ha salvado de los tiempos españoles refugiándose en el presente, y que en el trayecto se fortaleció repetidamente con la sangre de enérgicos inmigrantes chinos, habla el castellano como idioma materno. El idioma de la política, de la publicidad y de los negocios es el inglés americano con fuerte acento nativo. El idioma del contacto diario fuera de la familia es el tagalo de la región de Manila, llamado "pilipino". Y dentro de la familia la mayoría habla el idioma de su lugar de origen: Ilocano, Pampango, Pangasinan, Visayano y muchas otras lenguas. Con el uso del idioma se relaciona siempre un amplio conocimiento de tradiciones: una música determinada, canciones determinadas, danzas, leyendas, costumbres, concepciones y modos de expresión.<sup>14</sup>

Así pues, casi cada manileño cambia de un idioma a otro en función del motivo, el lugar, y el ambiente, desde el inglés formal en la oficina hasta el pilipino locuaz en la cervecería, y la declaración de amor, formulada en español. Muchas veces este cambio de código se produce en medio de un discurso y a menudo hasta en una sola frase: "No sa cudeta!", "No" (español/inglés) "a los" (tagalo) "coups d'états" (importación culta francesa), ¡No a los golpes de estado!

En el campo de las letras se había consumado en Manila hasta fines del siglo XIX una partición en una "ambiciosa" literatura española, didáctica, épica y lírica, y una literatura tagala amena y entretenida. El héroe de la independencia, José Rizal (1861 - ejecución en 1896), escribió sus novelas, en parte románticas y en parte realistas, idealizantes y al mismo tiempo de crítica social, en español. *Noli me tangere*, No toquéis (los problemas), Berlín 1887, y *El filibusterismo* (en las Filipinas a los autonomistas se les llamaba "filibusteros", en analogía a los contemporáneos luchadores independentistas de Hispanoamérica), Gantes 1891, revestían panfletos políticos en forma de historias de amores desesperados.<sup>15</sup> En tagalo veían la luz retratos de la vida burguesa, del ascenso seguro de funcionarios aplicados, así en la novela *Capitán Bensio* (1907) de Gabriel Beato Francisco, o de la catástrofe de un *Unang Pag-Ibig*, un primer amor, tomado demasiado en serio, de Valeriano

---

14 Teodoro A. Llamzon, "Languages of the Philippines", en: *Papers on Southeast Asian Languages*, Singapore 1979, pp. 77 ss.

15 Ediciones latinoamericanas: José Rizal, *Noli me tangere*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1976; *El filibusterismo*, Biblioteca del Pueblo, Editorial Arte y Literatura, La Habana 1984, edición (muy mal editada).

Hernández. A menudo estos textos se publicaban por entregas como suplementos de periódicos.<sup>16</sup>

Mediante una campaña americanizadora del gobierno colonial en el segundo y tercer decenio del siglo XX, iniciada sobre todo entre los estudiantes de la "University of the Philippines" (UP), de nueva fundación, los potenciales autores noveles fueron disuadidos sistemáticamente, en talleres especiales, del uso del español como lengua literaria. Se mantuvo - hasta hoy - tan sólo en dos nichos: como lírica sentimental y festiva. La nueva lengua literaria, con pretensión de ser arte, es desde 1930 el americano. El tagalo se dejó apartar hacia subáreas de la producción textual, a la literatura de géneros (melodramática, erótica, criminal y misteriosa), a los cómics y a la industria cinematográfica, donde domina ilimitadamente.<sup>17</sup>

También el primer género de moda de la literatura filipina en lengua americana fue una importación: el cuento (short story).<sup>18</sup> Se mantuvo durante veinte años hasta que los escritores aprendieron nuevamente, con su ayuda, a expresarse de forma tan fluida y diferenciada que pudieron proseguir en el punto en que habían sido interrumpidos en 1898. A partir de 1950 escribieron de nuevo una literatura nacional trascendente, compleja, que abarcara varias épocas y capas sociales. Y esto, en aquellos años, fue naturalmente literatura urbana: crónicas, narraciones, novelas.

Nick Joaquin (nacido en 1917) se convirtió en el más famoso escritor de las Filipinas. Su padre era un "ilustrado" hispanohablante y coronel del ejército de la independencia, su madre enseñaba inglés en las escuelas. Nick Joaquin no terminó formalmente ni el college ni una formación profesional. Él quería ser poeta. Obtuvo becas para ir a Hong-Kong, a los Estados Unidos, a México y a España. Viajó a Australia, China, Taiwan y Cuba. Vivía del periodismo. Su seudónimo anagramático "Quijano de Manila" se hizo muy popular en la prensa de la capital. Sus innumerables crónicas, que tanto relatan los combates navales de 1646 en la bahía de Manila, como los episodios diarios bajo la dominación de los clanes de Marcos o de Aquino, que alcanzan desde observaciones lingüísticas hasta digresiones eruditas sobre moda de zapatos y camisas, han sido coleccionadas y publicadas en volúmenes cuyo número se acerca actualmente a la segunda docena. Llevan títulos como *Re-*

---

16 Resil B. Mojares, *Origins and Rise of the Filipino Novel*, Manila 1963, pp. 160 ss.; Soledad S. Reyes, *Nobelang Tagalog 1905 - 1975. Tradisyon at Modernismo*, Manila 1982, pp. 41 ss.

17 Rafael Maria Guerrero (ed.), *Readings in Philippine Cinema*, Manila 1983, pp. 39 ss., 109 ss.

18 Richard V. Croghan, *The Development of Philippine Literature in English since 1900*, Manila 1975, pp. 67 ss.

*portage on crime*, 1975, *Amalia Fuentes & Other Etchings*, 1977, *Language of the Streets and Other Essays*, 1980. Sus cuentos, narraciones, obras de teatro y poemas se hallan en las antologías (en parte coincidentes) *Prose and Poems*, 1952, *Tropical Gothic*, 1972, y *Tropical Baroque*, 1979. Dos novelas forman una especie de puntos de cristalización en medio de esta obra tan dispersa: *The Woman who Had Two Navels*, 1961, y *Cave & Shadows*, 1983.<sup>19</sup> Cuando durante el gobierno de Imelda Marcos, la autocoronada imperatriz cultural y mecenas de todo lo bello, Nick Joaquin fue ungido como el "National Artist" vitalicio en el sector literario, fue ésta, en oposición a las otras artes, una decisión indiscutida incluso entre colegas. Nick Joaquin es realmente el patriarca de las letras filipinas contemporáneas, el consejero mayor en el reino de la palabra formada y de las ideas inteligentes. Se convirtió en el sagaz portavoz de la nación.

Su canonización no le impidió a Nick Joaquin seguir pronunciando herejías políticas, indecencias sociales y sorpresas filosóficas. Justamente en relación el sexo, decretado oficialmente tabú por el gobierno y por el episcopado, se abalanzó con pasión sobre todos los temas que olían con especial penetrancia a pecado mortal. En un país tan fervientemente católico, la inmoralidad corporal practicada y expresada con vehemencia ofrece el camino más fácil para probar la libertad personal ante las cadenas ajenas de la tradición. El individuo emancipado rompe con su coraje la amenaza de lo presuntamente malo.

En una larga serie de reportajes y comentarios, Nick Joaquin puso al descubierto, en el primer grado de comprensión, los lugares concretos, y por tanto utilizables por los lectores en caso de necesidad, del intercambio sexual organizado. Los llamó por su nombre, indicó sus direcciones, sus precios, describió su mobiliario, y la calidad del servicio y de los clientes. El tono de la información es entre neutral y positivo. Nick Joaquin explicaba los programas respectivos, como por ejemplo la masturbación garantizada en la pista de baile de una determinada discoteca, el striptease con continuación en una "chambre séparée", los "toro-shows", una especialidad de Manila, representación en vivo del acto sexual en los cuartos traseros de bares nocturnos, y la ducha homosexual en grupo en una piscina plana sobre un escenario.<sup>20</sup> Puso al trasluz, hasta en sus más pequeños matices, la "cultura de motel" en Manila, todos los establecimientos, desde la más miserable y barata casa de

---

19 Un primer registro de la bibliografía secundaria sobre Nick Joaquin se halla en la edición australiana de *Tropical Gothic*, St. Lucia, Queensland, 1972, pp. VIII ss.

20 Nick Joaquin, *Joseph Estrada & Other Stories*, Manila 1977, p. 169 ss.

citas hasta la supermáquina sexual de alta tecnología.<sup>21</sup> Con ello dibujó un plano-ciudad de la sexualidad. Comprobó que sus zonas de aglomeración se encontraban no en el centro de los barrios residenciales socialmente determinados con claridad, sino en la zona de confluencia de las clases. La tierra fértil del sexo exige permeabilidad.

Nick Joaquin no olvidó nunca de indicar que todos estos fragmentos de la realidad forman parte de un gran contexto histórico. Manila fue considerada ya desde su fundación como una "Sin City", "the Tyre & Sidon of the Orient ... a Babylon of vice and evil".<sup>22</sup> En el siglo XVII, un gobernador español había asesinado a su depravada mujer y en las calles se celebraron masivas orgías místicas. En el siglo XVIII, según las declaraciones del sin duda curtido viajero italiano Gemelli Careri, el "malvado pueblo de Manila" prostituía sin cesar; hasta los monjes secuestraban a las monjas y las violaban en sus conventos. Aún en el siglo XIX, un tal Padre Zamora murió en el garrote vil por sus amoríos lascivos. El resumen burlesco del cronista: "It's a live town, where the time is always hot".<sup>23</sup> Porque el tiempo plasma, precisamente mediante sus numerosos y diferentes disfraces, la consistencia de algunas cosas. Descubre las estructuras ocultas de una sociedad y los hilos de títere que hay detrás del espectáculo de su autorepresentación.

Por esta razón, en Manila ni aún los más espirituales de entre los literatos hacen siquiera el intento de disimular la atmósfera cargada de sexo que reina en la ciudad. Entre los constructores del techo cultural no hay aquí un silencio penoso ante lo pretendidamente inefable, como en Singapur o en Delhi, no se cede ante las represalias de los censores estatales, ante la reacción de ortodoxias religiosas o ante las vociferantes organizaciones de protección de minorías agresivas. No hay aquí escrúpulos de ensuciar el propio nido cuando está tan lleno de los más fascinantes hallazgos.

En Manila, la sensualidad publicada es de una intensidad y franqueza que, entre los vecinos asiáticos, sólo conoce Bangkok. Pero mientras que allí se la percibe como algo especial y es importante sobre todo debido a los extranjeros, en Manila los escritores y escritoras nativos ven la oportunidad de convertirla en una clave del conocimiento mediante su hábil aplicación. El sexo falsifica ideologías y actitudes, siempre y cuando el observador esté dispuesto a respetar un mínimo de representatividad cuantitativa y cualitativa. El sexo condensa el sentido de las reglas de juego generales.

---

21 Nick Joaquin, *Manila: Sin City? and Other Chronicles*, Manila 1980, pp. 155 ss.

22 Nick Joaquin, *Sin City*, p. 225.

23 Nick Joaquin, *Sin City*, p. 225.

Y así Nick Joaquin pudo, en sus textos de ficción, abstraer cada vez más el motivo de cómo, por qué y con quién alguien tiene una relación sexual. En la narración *The Summer Solstice*, solsticio de verano, 1952, una sucesión de violentos orgasmos totalmente inesperados, desgarran la normalidad sosegada en casa de un padre de familia acaudalado, instruido y mestizo. La historia transcurre hacia 1850, durante los tres días de la fiesta de San Juan, en Paco, un municipio burgués en las afueras de Manila, del que procede también Nick Joaquin. La sirvienta se derrumba y se revuelve, convulsivamente y semidesnuda, ante la mirada de todos, en su cama. El primo joven, que acaba de regresar de sus más byronescos que victorianos estudios en Europa, brinca bailando, cantando y agitando sus brazos con su caliente cuerpo sudoroso, cuya desnudez es acentuada aún por un pantalón chorreante, tras las andas de una estatua de San Juan. El santo cabalga

swiftly above the sea of dark heads and glittering in the noon sun - a fine, blonde, heroic St. John; very male, very arrogant: the Lord of Summer indeed; the Lord of Light and Heat - erect and goldly virile above the prone and female earth.<sup>24</sup>

Cuando Doña Lupeng contempla esta representación fingidamente española y católica, con una amargura que a ella misma la sorprende, piensa: "All the sisters being virtuous, all the brothers are brave".<sup>25</sup> Y entonces llega el último día de fiesta, la salvaje procesión de mujeres "del amanecer más remoto del mundo", es decir, de los reprimidos tiempos de antes de la colonización. Con convulsiones obscenas se liberan bailando, agarran a los hombres, los arañan, les tiran de los cabellos, desean poseerlos o hacerlos huir. Doña Lupeng no puede hacer más que tomar parte. Cuando su esposo quiere salvarla, lo dejan maltrecho. Pero no es ella quien a la noche siguiente lo pide perdón a él, y no es él quien la castiga a latigazos, sino que es él quien se arroja a los pies de ella y ella le golpea la cara contra el suelo. La mujer levanta su falda. El hombre murmura que él es su perro, su esclavo, y le besa humildemente su talón desnudo. Ella se corre con estremecimientos fuertes y hervorosos.<sup>26</sup>

En este texto se ejemplifica, mediante un juego erótico, cómo la argumentación racional de los civilizados nativos no es más que algo superficial ante la fuerza de tradiciones emocionales autóctonas. Lo importado del extranjero ha sido directamente invertido; los productos de los manipuladores son a su vez utilizados. La pretendida derrota de los nativos fue sólo relativa,

---

24 Nick Joaquin, "The Summer Solstice", en: *Tropical Gothic*, p. 111.

25 Nick Joaquin, en: *Tropical Gothic*, p. 112.

26 Nick Joaquin, en: *Tropical Gothic*, pp. 120 ss.

porque conservaron todos los conocimientos de lo elemental, lo insubordinado y lo entusiasta, mediante la liberación del deseo sexual. Nick Joaquin siempre interpreta también el presente filipino como la repetición de una constelación mucho más antigua, como el renacer del único y causal conflicto de colonización, que marca la caída en pecado de la nación.<sup>27</sup> Y contra la fatalidad de la historia lo mejor es, a modo de antítesis, la negación de la violación a través de una fecundidad creativa.

Este cambio tan autoconsciente y voluntarista hacia la superación del pasado, llevó a un original ideal de humanidad filipina, una mujer con dos ombligos. El libro de Nick Joaquin *The Woman who Had Two Navels* fue concebido como narración en 1952, y hasta 1961 fue ampliado a una novela (según su propia observación final, en Madrid, Mallorca, Manhattan, México y Manila). Se trata de las historias de la vida de dos generaciones muy distintas de paladines de la independencia entre 1890 y 1950. La trama debe su expectación a la inseguridad, por parte tanto de los personajes novelescos como de los lectores, sobre si la heroína en verdad puede, con dos ombligos, practicar milagrosamente sus artes seductoras. Ella es el símbolo de Manila "who most piquantly suggested that combination of primitive mysticism and slick modernity".<sup>28</sup> Y ella es la contemporaneidad - ¡y la igualdad! - de dos partes patrimoniales. Todos los personajes de la novela tienen por lo menos dos fondos. Crecen con periódicos españoles y obras de teatro en tagalo. Se comportan de forma romántica, pero tienen principios clásicos. Son fieles a sus cónyuges filipinos y duermen sólo con mestizos de los bares americanos. Un viejo revolucionario pone a sus hijos, en una regresión privada, los nombres de Victor Hugo, Porfirio Díaz, Rubén Darío y finalmente el nombre del héroe de la Enéida.<sup>29</sup> Domina en general un clima de prostitución permanente, con personal potente, simpático y bello, lleno de alegría infantil, crueldad, inteligencia y astucia cautivadoras, en síntesis: una superioridad fundamental frente a los altivos corruptores, acaparadores, portadores de la salvación y protectores venidos del exterior. En la cama les llega la hora de la verdad a todos los chulos, opresores y autodenominados expertos.

En la literatura de Nick Joaquin, los personajes femeninos juegan un papel predominante. La novela *The Woman who Had Two Navels* lleva incluso el programático subtítulo "A Filipino Novel". El autor aspira, pues, nada menos que a una declaración sobre la nación. En su tesis principal, a saber que

---

27 Ver también las narraciones "Guardia de honor" y "Three Generations", ambas en: Nick Joaquin, *Prose and Poems*, Manila 1952.

28 Nick Joaquin, *The Woman who Had Two Navels* (1961), ed. Solidaridad, Manila 1972, p. 27.

29 Nick Joaquin, *Woman*, p. 115.

los filipinos no son solamente la mera suma de sus características heredadas de la historia, sino una novedad equilibrada con precisión, indisolublemente entreverada, una original obra maestra de la técnica del collage, en la que ya nada es verdadero si se desatiende o hasta separa aunque sea sólo una pequeña parte,<sup>30</sup> parece a primera vista desconcertante que se cargue el peso principal sobre algo tan llamativo. Seguramente toma la palabra aquí el modelo de pensamiento colonialista, que en la conquista observa en primer lugar el avasallamiento de las propias mujeres por parte de los intrusos. Pero ya la segunda reflexión da al traste con este acto de demostración del poder total de los conquistadores. Las mujeres filipinas desnudas consiguen de los colonizadores más con sus cuerpos que los hombres con sus combates. El sexo es para ellas un camino plenamente reconocido hacia su participación en el juego social. Pierden su condición de marginadas y ganan con sus "recursos naturales", exclusivamente en razón de su sexualidad, una influencia considerable en la capital Manila, que transmitirán a sus padres, hermanos y, especialmente, a sus hijos. La dialéctica de la sexualidad en las sociedades coloniales revalorizó así, junto a las mujeres, mantenidas aparentemente en absoluta dependencia, finalmente también a los hombres locales. No es casual que después de este histórico desplazamiento de fuerzas precisamente una mujer, Imelda Marcos, haya evolucionado en su biplaza como esposa de un político demagogo en los años setenta del siglo XX hacia un caso ejemplar de dominio dictatorial filipino; y también su oponente, la "casera" Corazón Aquino, eliminó en 1986 con la ayuda de una viudedad utilizada de manera muy sutil a todos sus prepotentes competidores por el poder. La identificación global en una sociedad poscolonial de un autor masculino con las mujeres de su nación, elimina en primer lugar la profunda herida de honor, el haberles quitado en el pasado y de modo tan indigno una propiedad que creyeron demasiado segura, y en segundo lugar permite participar del triunfo final de los vencidos sobre los envejecidos señores. Es la participación, llena de placer, de los esfuerzos de los actores por parte del voyeur maduro: si se quiere, un certificado de bachiller en civilización.

Francisco Sionil José (nacido en 1924) proviene de la provincia Ilocos del Sur, en el norte de la isla principal filipina de Luzón, baluarte de patriotismo local, y ha llegado a tener, como muchos de sus paisanos, mucho éxito en la

---

30 Ver para este punto el detallado estudio de la novela *Cave & Shadows* de Nick Joaquin por Ronald Daus, "Manila heute: Eine malaiisch-spanisch-amerikanische Collage? Nick Joaquin und die historische Dimension einer Megalopolis", en: Wolfgang Haubrichs/Bernd Thum (eds.), *Gegenwartsliteratur und kulturelles Erbe. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 61, Göttingen 1986, pp. 85 - 104; y: *Manila. Essay über die Karriere einer Weltstadt*, p. 117.

metrópoli nacional Manila. Vive en el barrio de actividades ociosas y burdeles de Ermita, y es el dueño de la conocida librería "Solidaridad", la cual bautizó con el nombre de una revista de exilio de José Rizal en Barcelona y Madrid. Edita también la revista cultural "Solidarity". Después de primeros intentos con narraciones breves, que en su mayoría fueron reunidas en *The God Stealer*, y *Waywaya*, (antologías posteriores son *Platinum*, 1983, y *Olvidon*, 1988), escribió un ciclo de novelas en cinco volúmenes titulado *Rosales*. Esta saga familiar literariza las convulsiones políticas en la región natal de Sionil José desde 1898, y termina en *Mass*, 1979, con la partida del último vástago hacia Manila, donde busca la consagración como intelectual mediante su reconocimiento en la gran ciudad. Manila también es el escenario del tomo de "novellas" *Two Filipino Women*, 1981. Una de las dos narraciones, *Cadena de Amor*, es una evidente parodia a la carrera política de Imelda Marcos. El uso adecuado de su cuerpo con las personas adecuadas, despierta en una hermosa y rica hija de provincias su intelecto agudo y su valor sin escrúpulos. La historia *Obsession* explica, tomando como ejemplo a otra chica de clase alta, el axioma de que desde el comienzo habría que elegir el camino directo hacia la lucrativa prostitución de lujo, puesto que de todos modos el papel normal de la mujer filipina parece ser el de verse explotada sexualmente. El texto, colmado de muchas escenas sexuales concretas y marcado por un lenguaje forzosamente impertinente, fue ampliado por Sionil José en 1988 a una novela que tituló *Ermita*. Este barrio de Manila había sido hasta entrados los años treinta una residencia apreciada por la aristocracia, antes de que, a pesar de su nombre, fuera reconvertida, después de la "liberación" de la ciudad por los soldados del general McArthur, en un paraíso del sexo extremadamente desvergonzado. Esta vez, la heroína es el recuerdo viviente de una deshonra nacional superada. Es hija de una violación. En los últimos años de la lucha por Manila, un soldado japonés se abalanzó sobre una joven filipina. Sólo después de la eyaculación pudo ella clavarle un cuchillo en la espalda y matar así al padre de su futura hija. Esta novela de mujeres también lleva el subtítulo "A Filipino Novel".

Debido a que la literatura de Sionil José es, comparada con las obras de Nick Joaquin, en sus ideas más parecida a una xilografía, en las secuencias más próxima al comic, y en la temática más bien parecida al cine popular, puede comprobarse en ella con mucha mayor claridad la función ideológica de los distintos componentes. Cada escena revela inmediatamente la dramaturgia a la que sigue. Estos textos son una mina de causalidades estereotipadas y de zonas de repliegue mental probadas.

Así por ejemplo, cuando la actividad sexual supera el promedio, ello es siempre consecuencia directa de irregularidades sociales o psíquicas. Se la puede practicar y describir en todos sus detalles cuando los ingresos de una



masajista en una elegante sauna de la zona de bancos de Makati son empleados para comprar medicamentos a dos hermanitos enfermos en los barrios bajos. La joven mujer, que en su lugar de trabajo se ha convertido en una especialista de la "posición del helicóptero" (gira sobre el pene de su cliente, aumentando la velocidad, alrededor de su eje vertical), se alegra de poder evitar de este modo que siga aumentando la mortalidad de lactantes en el barrio de Tondo. Su propio bebé tuvo que sacrificarlo ya.<sup>31</sup> O un estudiante idealista que duerme con el hijo homosexual de un millonario, sólo para conocer mejor, a fin de aniquilarla, la clase de los dominadores chupasangre; en un momento oportuno le volará la tapa de los sesos a su amante.<sup>32</sup> O una hija de familia rica que tiene que recurrir a un erótico ejemplar masculino del proletariado "lumpen", para relativizar su extremado apego al padre.<sup>33</sup>

La segunda justificación más frecuente para el entusiasmo por el sexo es el deseo de ascenso profesional y social. Se dice que sólo puede prosperar quien duerme con el jefe - o con la jefa, o con la mujer del jefe, o con el marido de la jefa. El lector llega a conocer así las diferentes categorías de moteles que en las zonas de aglomeración de oficinas están especializados en servicio diurno, en lugar del nocturno. Ahora sabe la utilidad que tienen los sofás en los consultorios de los bufetes de abogados, los almacenes en los mercados, y los servicios privados en los estudios cinematográficos. Comprende las aficiones mutuas de los cabezudos en el club de tenis, de golf, o el urbano de campo.<sup>34</sup> Mediante la arcaica reducción al uso del cuerpo, el cual teóricamente está a disposición de todas las personas, el autor se integra en la estructura de su sociedad; siendo de hecho un profano, penetra, gracias a su pretendida comprensión, incluso en las más rígidas construcciones exclusivas.

También el motivo favorito filipino de la desfloración - una obsesión literaria, cinematográfica, eclesiástica, y folklórica - se vuelve claramente comprensible en sus objetivos a través de Sionil José. Un pasaje de *Cadena de amor*:

I took her inside the hut and kissed her. She responded with a passion that surprised me, considering that it was the first time I had really kissed her. At first, she was a bit apprehensive when I started taking off her dress, but I said I would keep watch, and that no one from the village would dare come and interrupt us. After all, this was not the first time I had ta-

---

31 Francisco Sionil José, *Mass* (1979), Manila 1984, pp. 96 ss.

32 Sionil José, *Mass*, pp. 179 ss.

33 Sionil José, *Mass*, pp. 46 ss.

34 Sionil José, *Mass*, pp. 73, 93, 95, 106.

ken a girl to the hut. Assured thus, she gave herself to me with an abandon that was almost anger. I know - and you know something? Damn it - gaddamn it! I was the first. The first! All those years that she was married to Lopito, nothing had happened. I have the proof, damn it. I kept it. She was looking around for some tissue paper, but there was none and I had this white, spotless handkerchief which she used. It was all red, all red! I tell you, that is something no one can take away from me!<sup>35</sup>

Para el cazador masculino experimentado, siempre dispuesto a acechar, atrapar y arrastrar la presa hacia su cabaña, no se trata, como puede verse, de capturar a una persona, sino sólo de obtener un trofeo que acredite que realmente es capaz de conquistar. Otra vez se repite aquí la representación de la conquista como imitación y como confirmación propia. El vencedor del presente se sobrepone a su ideal. Para la mujer, por otro lado - así lo muestra la continuación de la historia referida -, la desfloración no supone para nada una derrota determinante. Ella no se atiene en lo más mínimo al modelo de interpretación del hombre al que ella utiliza. Se trataba de la eliminación del último obstáculo (determinado por la naturaleza, es decir, por lo extraño) ante el propio desarrollo. Ahora se le han abierto las puertas a todas las formas de expansión. Esto es una reinterpretación creativa del acto de procreación colonial: es aceptado como inevitable y, precisamente por esta razón, neutralizado.

De nuevo, también en Sionil José, las mujeres aparecen como las figuras literarias con mayor capacidad de imposición. Muchos hombres en estos textos sólo pueden seguir presentes si se agarran de las faldas de sus mujeres parientes y conocidas. A pesar de que siempre se les endosa a las mujeres la carga mayor - su calificativo más frecuente en las Filipinas es tagalo-español "biktima" - ellas vencen, en las interpretaciones artísticas, en casi todos los conflictos. En contra de la tendencia manifiesta y del lenguaje triunfante de muchos escritores, en la acción de sus textos el machismo se anula completamente, del mismo modo que en otros tiempos, en las obras del convencido monarquista Balzac, sobresalía la fuerza de supervivencia del joven movimiento democrático. Y así, mirándolo bien, estas obras a menudo están empapadas de lamentos masoquistas. A los pobres hombres se les niega todo: el exclusivo amor maternal, el éxito totalmente convincente en la profesión, las más bellas mujeres del país, famosas por el cine, la televisión y las revistas, la necesaria erección múltiple, la revolución triunfante. Estos hombres sufren con amargura en las relaciones, se hunden en la pobreza de los barrios bajos,

---

35 Francisco Sionil José, "Cadena de Amor", en *Two Filipino Women*, Manila 1981, p. 69.

o en la miseria de la ociosidad privilegiada. El lamento, artesanalmente ampliado y rico en variaciones, hace que también la sumisión a su destino, del que no son culpables, termine siendo soportable y hasta placentero. La literatura sirve, mediante la formulación de una actitud muy pasiva y supuestamente "femenina", para adaptarse con suavidad a la derrota históricamente irreversible. Los protagonistas masculinos de la literatura urbana de las Filipinas (¡pero no sólo allí!) se travestizan para no tener que fracasar, del mismo modo en que se lo han prescrito desde siempre a sus mujeres, en la dura vida real.<sup>36</sup>

Gran número de acompañantes e imitadores de los autores famosos se dedican en Manila a la solidificación de un material demostrativo tan débilmente cifrado. El tema sexo - contrariamente a lo que se puede observar en otros países y continentes - no se debilita tampoco en los años 80 del siglo XX. Más allá de las tendencias internacionales de la moda, e independientemente de la personal disminución del deseo en los envejecidos escritores famosos, se mantiene aquí el convencimiento de su especial relevancia en la interpretación del presente nacional. El foco abarca desde el estrechamiento intencionado hasta la visión panorámica. En el primer extremo, la sexualidad urbana se presenta como una tarea especial en un mundo de división del trabajo, y, en el otro extremo, aparecen las más detalladas listas de la presencia del sexo en vidas consideradas típicas de los años 80.

Un ejemplo de la primera variante es la novela *Affairs*, 1984, de J. Eddie Infante (de unos 60 años en el momento de la publicación, escritor de cuentos, autobiógrafo, novelista, actor, guionista). Siguiendo un lema de Mallarmé citado en inglés: "I love the virginal fury - ah the/Thrill when a maiden body shrinks [...]", se expone la manera en que la imagen de galán sin escrúpulos ayuda a un hombre en Manila a consolidar su estatus social y económico. "Business and bitches" se apoyan mutuamente. La relación sexual ostentativa es un componente importante de una escenificación de la vida con intención de lucro. El escenario adecuado para hombres de mundo con éxito ("American-schooled. Brilliant. No nonsense technocrat. American-trained. Moves things. Impossible, did you say? Get Gallardo. That's what you want."<sup>37</sup>) es la obligada fiesta de jardín en la urbanización Forbes-Park:

Don Alfredo's mansion, which boasted of a perfumed swimming pool, was an exclusive, purely for the super-super-rich: Filipinos, Spaniards, and Americans, giants all in various fields of interest - mining, sugar, to-

---

36 Sionil José, *Mass*, pp. 11 s., 18, 43.

37 J. Eddie Infante, *Affairs*, Manila 1984, p. 43.

bacco, coconut, real estate, banking and finance, manufacturing and films.<sup>38</sup>

La base de negocios común son el fraude, la traición, la corrupción, ya que el héroe, como él mismo suele decir, no está "about to be a holy man of fucking saint".<sup>39</sup> Las mujeres más cuidadosamente seleccionadas son sus intermediarias y sus premios:

Belinda Matel, the 5' 7" signature model of top couturier Mel Blancerina; Cynthia Santos, the 19-year-old Miss Visayas of 1970, and Rosa Maria Virgil, the Queen of Philippine movies.<sup>40</sup>

Sólo cuando Nick Gallardo comete el error, durante un largo viaje a las provincias, de echarse una amante y de violar sangrientamente a la hija de ésta porque sorprendentemente se le negó, llega su fin como gran triunfador masculino. La joven mujer lo mata - y lo hace antes de que su propio amante se pueda decidir a cometer esta acción de venganza, pues en el fondo de su corazón él también anhela, ante todo, una carrera en Manila,

City of fun, lights and shops, color and song and sex and wonderful easy living [...] He was flushed with a strong desire to see Manila, enjoy the sights, listen to the latest song hits, probably meet a few of the free-wheeling girls.<sup>41</sup>

En las Filipinas no existe ni rastro de un conflicto generacional en la consideración de la "virilidad como arma",<sup>42</sup> ni de una rebelión juvenil, ni una lucha por el triunfo de una justicia sexualmente neutral. Son las mujeres las que tienen que deshacer los nudos de la composición: se lanzan hacia el melodrama poniendo en juego toda su existencia.

En la novela *Dog eaters* (una expresión vulgar para filipinos aculturados), 1990, de Jessica Hagedorn (nacida probablemente a finales de los años cuarenta<sup>43</sup>, poetista, cantante de rock y artista de "performances", actualmente

---

38 Infante, *Affairs*, p. 43.

39 Infante, *Affairs*, p. 33.

40 Infante, *Affairs*, p. 45.

41 Infante, *Affairs*, p. 115.

42 Infante, *Affairs*, pp. 128, 134.

43 El año de nacimiento exacto de Jessica Hagedorn no pudo ser averiguado, porque el índice de la Library of Congress en Washington D. C. también ha optado por omitir discriminadoramente la edad de "female authors" vivas. La justificación de esta absurda protección de datos podría ser la de querer impedir que los lectores deduzcan la calidad de la publicación, partiendo de una suposición acerca de la atractividad sexual de la autora basada en su edad.

residente en Nueva York), se muestra, en cambio, al estilo de una pantalla panorámica, los diferentes tipos de personas que tenían relación sexual en Manila entre 1956 y 1986. Entre las docenas de figuras, el sexo es la única prueba del quehacer humano íntegra en todos los probandos, mientras que otros calificativos, como riqueza, conducta criminal, bondad, compromisos políticos o salud delicada, son otorgados según el caso. El texto es casi un catálogo con pretensión documental de las posibilidades de contacto.

Una sirvienta es desflorada y embarazada por el hijo de su patrón. El poderoso industrial, "big man", es incapaz de prolongar una erección más de unos segundos y por eso alardea en público con el cambio frecuente de sus concubinas. Dice que su servidumbre es mejor en la cama que su mujer. Una famosa estrella de cine quiere hacer el amor con su mecenas envejecido en una Maserati o Ferrari, "algo italiano y fálico". La alumna de escuela alquila todos los sábados un cuarto de hotel anónimo con su amigo. El discjockey de un local de homosexuales prefiere, para sus citas con turistas americanos y con aficionados nativos, los hoteles de lujo en Makati. Quiere casarse con una extranjera que lo lleve a su país. El niño criminal de los barrios bajos, mitad filipino y mitad negro americano, es desflorado bajo la mole de grasa de una prostituta. Una cajera de cine seduce a un cliente amante del celuloide para estar desflorada antes de cumplir los treinta años. El jefe inicia una aventura con la mujer de un amigo de negocios extranjero, porque le excita su vello púbico rojo. En un bar nocturno del paseo marítimo finaliza un "toro-show" y la pareja quiere repetir el acto debido a los deseos de repetición del público. La estrella de cine Lolita Luna se hace dar dinero por un general para comprarse un apretado vestido francés, con el cual él la posee. Una pintora, cuya especialidad son pinturas de gigantescos penes erectos sobre figuras de mujeres dormidas, tiene relaciones sexuales con sus parientes masculinos mayores y con mujeres. Su amiga, casada y de buena familia, se escapa con uno de sus clientes: un gran escándalo social. Un muchacho prostituido pasa, durante el festival de cine de Manila, una semana entera en un lujoso chalé con un famoso director de cine alemán (una imitación de Rainer Werner Fassbinder), le roba en el Hotel Intercontinental, a modo de despedida, y es testigo después de un atentado político (el asesinato de Benigno Aquino, mínimamente camuflado). Una novia sueña que el presidente de las Filipinas se aplica detrás de las orejas un perfume de ajo y vinagre, el perfume de una "taxidancer, whore, blondie - a man's home away from home". Un amante inglés sólo puede llegar al orgasmo con música de negros. El oligarca mayor se estimula con bregas de mujer usadas. Una artista pornográfica impide que su vagina sea realmente despedazada durante una escena brutal, por más que su pareja sea una europea. Un holgazán rico cuenta a sus

amigos en el club lo que vivió con una modelo francesa a la que hizo de guía por Manila.<sup>44</sup>

En un capítulo de *The Famine of Dreams*, la hija del senador y dirigente de la oposición, asesinado por el gobierno, es detenida ilegalmente, interrogada, sometida primero a presión psíquica y luego violada por la patrulla policial, Sección Seguridad.

Colonel Jesus de Jesus asks to be first. He assaults her for so long and with such force, Daisy prays silently to pass out. Her prayers go unanswered. The other men crack jokes, awaiting their turn. "Lover boy talaga", one of the officers grunts in admiration. When he is finished, the baby-faced Colonel licks Daisy's neck and face. "My woman", he announces, heaving himself off her. The room starts to stink of sperm and sweat. The President's aide is next. Only Pepe Carreon and the General refuse to participate, preferring to stand in one corner and watch. While the burly man thrusts into her, the General leans over to whisper in Daisy's ear. He describes the special equipment set up in another room, a smaller room where the General plans to take her after his men are through. "We can finally be alone", the General says. He calls her hija once again, exclaims at her extraordinary beauty. He promises to make her dance.<sup>45</sup>

Después de ser puesta en libertad, la joven mujer huye de Manila hacia los montes y se une, patéticamente, a la guerrilla. Por primera vez actúa sin consideración hacia pueriles personas de autoridad y a incestuosos padres fracasados. Su amante también ha sido apresado y probablemente asesinado. Su hijo nació prematuramente en la prisión, y murió.<sup>46</sup>

¿Dónde queda el amor en este rebosante caldero de alegría vital, alevosía, aburrimiento, salvajismo, automatismo y buena voluntad que es la literatura urbana filipina, en los millares de repeticiones de actos sexuales (de los que se han comentado y citado aquí sólo una pequeña selección)? Si se llega a hablar de él en el sentido y como continuación de una unión romántica y sentimental, tal y como en Europa pasó a ser norma en las letras de principios del siglo XIX, se lo separa sin compasión de la sexualidad. Como explosión de sentimientos socialmente ensalzada, siempre es un caso singular y fortuito, que llega como un asalto y de manera definitiva. Así las cosas, no se pueden cambiar su historia mediante ningún retoque, una vez ésta haya sido

---

44 Jessica Hagedorn, *Dog eaters*, New York 1990, pp. 12, 19, 20, 22, 25, 37, 40, 44, 50, 63, 74, 74, 97, 113, 115, 131, 155, 172, 177, 177, 181.

45 Hagedorn, *Dog eaters*, p. 216.

46 Hagedorn, *Dog eaters*, p. 233.

narrada hasta su final dulce o amargo. La simple expectación que abarca se agota rápidamente. En Manila, el "amor" no es considerado como un sólido tema único para la complejidad del collage urbano.

Así, Nick Joaquin tiene que publicar un tomo especial para poder registrar también la existencia de afecto y ternura intensos: *Reportage on Lovers*, 1977. Es éste un bloque de diez casos ejemplares, irónicamente exagerados, "a medley of factual romances, happy or tragical, most of which made news".<sup>47</sup> A la gente le gusta, según dice el prólogo, oír de sucesos sensacionales. Busca, con preferencia en los demás, lo que en realidad es más bien una excepción que la regla. "Amor": una desilusión. "Filipinos are clumsy lovers."<sup>48</sup> Mientras que lo íntimo de un acto sexual es concebido como algo abierto al mundo, multiforme y que siempre excita de nuevo, el "amor" queda en la ficción como un asunto estrictamente privado. "Love was shameful, love had to be hidden, love was nerves and tears, insomnia and wild letters, agony and terror."<sup>49</sup> El sexo es comunicativo, el amor aísla. Sólo los amantes se sienten amenazados en tiempos de seguridad, sólo ellos sienten temor en un clima de confianza. En una gran ciudad el amor es un gran pecado.<sup>50</sup> En consecuencia, en las tramas de la literatura urbana filipina los amantes se separan muy rápidamente. De una pareja para toda la vida uno se va de viaje o desaparece sin dejar rastro; ambos se pelean hasta matarse; o por casualidad se abrasan juntos en su cabaña; o por razones económicas, familiares, históricas o religiosas deciden en contra de su propia voluntad.

Parece que, en lugar de los juramentos de amor, únicamente el contacto de la piel es lo que transmite a todos un sentimiento de unión. En países extra-europeos, el tratamiento minucioso del sexo señala, como característica de la literatura urbana - y del arte, del cine y del baile urbanos -, cosmopolitismo e independencia al mismo tiempo. El acto de encarnación nivela, "post festum", las diferencias entre los pueblos, las razas, las capas sociales, las castas, los grados de inteligencia y formación, las ideologías y los gustos. En este sentido reina una "égalité" global. Pero en la gran capital nacional el endémico acto sexual, cometido potencialmente con cada ciudadano, desquicia al mismo tiempo las antiguas relaciones de poder coloniales. Las reglas parciales acerca de la elección de la pareja, la toma de contacto y el arreglo de las consecuencias, que existieron en el tiempo de la tutela, se transforman en negociaciones de contratación locales. Quién se aprovecha de quién, se ha

---

47 Nick Joaquin, *Reportage on Lovers*, Manila 1977, p. III.

48 Nick Joaquin, *Lovers*, p. 103.

49 Nick Joaquin, *Woman*, p. 76.

50 Nick Joaquin, *Woman*, pp. 75 - 77.

convertido en una cuestión más bien de habilidad individual y específica de clases, y ya no es un destino impuesto de forma completamente externa.

Incluso en una ciudad como Manila, donde muchos extranjeros creen que viven la reencarnación del antiguo esplendor colonial gracias a una industria del turismo sexual de buen funcionamiento, la mayoría de los nativos los considera más bien un factor económico secundario para el bien de la balanza de pagos nacional. Los autores de literatura urbana filipina colocan a los descendientes de los antiguos dominadores demostrativamente al margen de los sucesos. La relación sexual se ha convertido en un asunto interno. Dejar participar de ella de vez en cuando a forasteros, sólo es señal de una soberanía sólida. El reflejo de un acto de sumisión se convierte así en un testimonio de la autoliberación - aunque sólo sea una ilusión, no del todo lógica, desequilibrada, vulgar y de gustos rebuscados. Lo mejor de los tabús es poder hablar de ellos con impunidad. Y esto es especialmente válido cuando un antiguo adversario superior decía sentir estos tabús con mayor fuerza de lo que hoy sucede con uno mismo.



## DISCUSIÓN FINAL

**Ronald Daus:** Para incitar una discusión apasionada y, en consecuencia, fructífera les presento, de una manera algo postmodernista, un florilegio de frases y conceptos que han sido ideados y propuestos a lo largo de este coloquio. La condición para que fueran aceptados en esta lista era que se tratara de generalizaciones provocadoras. Hubo dos clases de enunciados: la primera quería definir, a menudo con bastante gracia, la esencia de la ciudad, y la otra expresaba la dificultad de reproducir artísticamente esta urbe.

- En la ciudad triunfa el desorden.
- El orden de la ciudad es la fragmentación.
- La gran ciudad es tan sólo una cadena de diferentes ciudades.
- La ciudad es la suma de fragmentos autosuficientes; los distintos barrios declaran su independencia práctica.
- Reina, como dicen los filósofos afrancesados actuales, una heterogeneidad aislada, es decir, existen muchos grupos sociales y culturales diferentes, pero no tienen ningún contacto entre sí.
- La ciudad nunca es uniformidad, es la mezcla como principio.
- La ciudad es un juego de paradojas: cuna de modernidad, de anacronismos, de amenaza perpetua y máxima seguridad posible.
- No se sabe a quién pertenece la ciudad. ¿Realmente sólo a la clase dominante? ¿O a los pobres que inundan sus calles y mantienen ocupadas en ella grandes áreas?
- La cultura de la ciudad es de élite, vulgar, europeizada, americanizada, antieuropea, antiamericana, popular, anticuada, está al día y es, en gran medida, apocalíptica.
- Cada ciudad quiere ser la más monstruosa, la más inhumana, y la más inhabitable - y sin embargo todas están habitadas.
- Pero la pobreza frecuentemente es mucho menos brutal en la ciudad que en el campo.

## Discusión final

- En la ciudad las tragedias prácticas dominan a los sentimientos apocalípticos.
- Hay un nuevo esplendor en las ciudades.
- Hay soluciones para todo, pero no se sabe exactamente cuáles.
- Hay razones para el optimismo, porque la población de la ciudad sobrevive.
- La realidad siempre se arregla.
- La urbe excluye la irracionalidad, es el lugar de lo racional, ya que aquí los racionalistas viven como la capa alta de los intelectuales.
- Existe una ciudad más allá de los datos en apariencia reales y más allá de los números simplemente manipulados.
- La ciudad es una *idea* en busca de realidad.
- La ciudad es una construcción ficcional hecha por autores creativos - y también un pretexto para aquellos que quieren ser autores.
- La ciudad es la inversión de la verdad, el terreno por excelencia de la mentira.
- La ciudad es un producto en la cabeza febril de un observador.
- Por ello precisamente las imágenes de la ciudad son una señal inequívoca de la crisis de una sociedad y una cultura.
- Esta enfermedad llamada "arte urbano" provoca estados de euforia, de tristeza, de melancolía, de duda y de impotencia.
- Desde los años ochenta del siglo XX ya no se pueden producir nuevas imágenes urbanas.
- Ya no hay literatura urbana de valor ni en América Latina, ni en África, ni en Asia y, por cierto, tampoco en Europa.
- El tema parece ser demasiado amplio para un sólo coordinador artístico.
- Hay que buscar nuevas formas de expresión urbanas.
- Hacen falta artes nuevas y menos solipsistas para representar a las grandes ciudades.
- Perecieron las crónicas, las novelas y los cuentos. Sobrevivió el teatro allí donde se organizó colectivamente. Existe aún el cine, por la participación obligada de muchísimos colaboradores. Apareció la telenovela, con innumerables autores y artistas y, ante todo, con un verdadero público *de masas*.
- De nuevo la vida penetra en el reino de las artes y comunica entre sí a todas las visiones imaginables de la realidad.
- Se busca una nueva unidad para todos los medios de expresión técnicamente posibles.
- Se impone con fuerza una nueva música urbana, un baile urbano, una pintura urbana, los comics, los graffitis, los ensamblajes, las "performan-

ces", los vídeos, las discusiones interminables de los intelectuales urbanos acerca de la definición de la ciudad y de un arte esencialmente urbano.

Ahora, como participantes que somos de un coloquio sobre la "literatura urbana", no necesitamos más que sistematizar todos estos fragmentos. Los pido que hagan sus propuestas.

**Dieter Reichardt:** El tesoro de citas que nos acaba de ser expuesto demuestra con gran claridad que, al tratar la "literatura urbana", especialmente la de América Latina, tenemos que ver con dos discursos opuestos: un "discurso literario", que se presenta entre amargado y pesimista, y un "discurso político", que fomenta el optimismo. Es evidente que la literatura se concentra especialmente en la "realidad", y para ello recurre a dos categorías. La primera es la de los *topoi*. Aquí se produce un completo arsenal de elementos de espanto, desde una "amenaza permanente", pasando por un "canibalismo latente" hasta una ciudad que fundamentalmente provoca el pánico, "Lima la horrible" (Sebastián Salazar Bondy). Con la categoría *sintaxis* se consigue el aumento, la mistificación, la radicalización, la deformación de un estado intelectual y afectivo ya creado. Se producen oposiciones entre lo deseado y lo hallado, entre la opinión propia y las reglas de los demás; hay protesta, desesperación, rechazo, lucha, huida. Un buen ejemplo de tales construcciones es el texto habanero *El acoso* de Alejo Carpentier ...

**Oswaldo Carpio:** En la realidad siempre existe una multiplicidad de aspectos de entre los cuales podemos escoger. Nosotros decidimos si los veremos interpretar como apocalípticos u optimistas o irracionales. Hasta los sociólogos sólo producen imágenes. Lo importante es la función de lo expuesto, aquello para lo cual empleamos estos elementos. Incluso el caudal de expresiones negativas de Carlos Monsiváis es producido por su amor a la ciudad de México. La elección de los *topoi* debe integrar en vez de desintegrar. La descripción se convierte en una transformación.

**Vittoria Borsò:** Toda discusión sobre la ciudad tiene dos dimensiones: la de las cosas y la de los discursos. Los discursos organizan las cosas, ya sea, en nuestro caso, en forma de monólogo o en forma de diálogo. Es significativo para nuestro tema que hayamos comprobado que no existe ninguna dicotomía entre las grandes ciudades europeas y las extra-europeas. Se condicionan mutuamente, del mismo modo que el Apocalipsis presupone al Génesis. Los textos literarios crean consciencia de lo que va unido. Las ambivalencias se hacen evidentes. En las contribuciones de Carlos Monsiváis e Ivan Ângelo con motivo de su polémica sobre la vida actual en México-Ciudad y

São Paulo, encontramos referencias especialmente interesantes a este juego complejo entre lo real y lo imaginario ...

**Hermann Herlinghaus:** Precisamente el reconocimiento por parte de Ivan Ângelo de su "incompetencia" para comprender a São Paulo nos hace plantear la cuestión de los objetivos de la historia de la literatura. Porque el escritor no es incompetente ante la realidad - la supera día a día -, sino ante los modelos tradicionales de su representación. A su disposición se encuentran sólo modelos de retrato absolutistas, que quieren ser coherentes, pero que resultan inútiles. En una experiencia de masas, transmitida por medios de comunicación de masas, la literatura es tan sólo marginal. Sobrevive si cambia, y si integra la vida cotidiana en mayor grado que hasta ahora y de una manera abierta. No es casualidad que se diga que la mejor metáfora es el lugar común ...

**Horst Nitschack:** ¡No olvidamos a los participantes del discurso: sus productores y receptores! Pensemos en la obligada frustración del artista en un país bilingüe como el Perú. Imaginemos la situación de autores que proceden casi todos de una misma capa social y que son consumidos casi exclusivamente por ella, a pesar de que quisieran tener además otros interlocutores muy diferentes ...

**Hans-Otto Dill:** En mi opinión la literatura metropolitana en América Latina tuvo que ver de dos maneras con la "polis". Está estrechamente relacionada con la "política" y con la "policía" (tal y como aparece en las novelas policíacas). Estos son los puntos de partida para orientar la dialéctica ciudad-campo hacia una determinada transformación social. Si, parafraseando a Nicolás Guillén, "la ciudad es la enfermedad del campo y de la naturaleza", su putrefacción conduce a su vez a la creación de gérmenes que engendrarán algo nuevo. La comunicación y socialización masivas en la ciudad serán llevadas también al campo. La literatura urbana refleja y acelera este proceso ...

**Karsten Garscha:** Hasta aquí la discusión muestra que las ideas básicas de Ronald Daus para la organización de este congreso no son efectivas. Al parecer, él ha pretendido llevar cuatro planos diferentes a un denominador común. Primero, los "teóricos" y los "prácticos", firmemente anclados en puntos de vista diáfanos, deben informarse mutuamente para el provecho de ambos. Segundo, a la literatura se le imputa implícitamente una especial capacidad para el pronóstico o la profecía, y nosotros debemos adivinar el lugar hacia el que ella nos dirige. Tercero, la experiencia vital es supuestamente

una base decisiva para el arte. Y cuarto, existe - según se afirma - una unidad en la, por lo demás, evidente heterogeneidad de las ciudades extra-europeas. Pienso que ninguno de estos axiomas que estructuran el total se ha confirmado. Antes bien: la literatura no sabe nada. No existe una teoría. La experiencia vital es exclusivamente personal y nada más. Y de las grandes ciudades hemos considerado casi exclusivamente las latinoamericanas. África fue mencionada al margen. Ningún chino ni hindú ha podido tomar la palabra. Seguramente un habitante de Calcuta, por ejemplo, habría podido hablar mucho mejor de la vida en las grandes ciudades que un berlinés - quizás porque él no respecta el discurso metropolitano que los latinoamericanos sí aceptan. Así, sólo hemos llegado a la conclusión de que las grandes ciudades son minicosmos que se parecen entre sí. Esto es altamente motivador y nos llena de un extraordinario interés, pero ¿dónde están las definiciones más precisas, dónde pueden hallarse soluciones? ...

**Gerhard Schmalbruch:** Es comprensible que los latinoamericanos prefieran hablar de América Latina, pero aquí también ha habido africanos analizando África y europeos analizando América Latina, África y Asia. Se hizo evidente, por ejemplo a través de las declaraciones de Uanhenga Xitu, que los fenómenos a interpretar son perfectamente comparables y que incluso se habían utilizado modelos de interpretación semejantes. En lo que respecta a las diferencias, se refieren en gran parte a la no muy sorprendente diferencia de la *perspectiva*. Un autor africano, procedente él mismo de una ciudad tan realmente destruida como Luanda, se expresa en sus obras literarias de modo más optimista, quizás también menos apocalíptico, por el mero hecho de que su país hace muy poco que fue liberado del colonialismo. Él todavía no se muestra completamente desilusionado, todavía cree en las posibilidades de un desarrollo positivo de la capital de su país. Se trata aquí más bien de un desplazamiento de épocas histórico-literarias que no de una discrepancia irreconciliable ...

**Vittoria Borsò:** Existe una gran cantidad de afinidades entre África y América Latina, las cuales hemos podido comprobar en este coloquio. Dakar ha presentado con Germaine Acogny el discurso de la danza. Cuánto se parece éste en su anhelo de síntesis nuevas a la literatura de "onda" de un José Agustín, por ejemplo. Hay muchas otras formas de escribir - comentadas también por nosotros - más allá del realismo importado de Europa. La unión cultural de Europa con América Latina, África y Asia ya no es en verdad una calle de dirección única ...

**Horst Nitschack:** Aquél que vive en los barrios pobres de Calcuta no es necesariamente el mejor escritor de la miseria. Una condición importante para la creación literaria puede ser también la distancia. Mario Vargas Llosa interpretó a Lima desde París. La distancia aumenta la claridad e intensidad de los mensajes. Los textos literarios, en tanto que transformaciones de experiencias, requieren más bien una reflexión minuciosa que no una presencia ...

**Ronald Daus:** La intervención de Karsten Garscha y las reacciones a ella han demostrado (tanto por paradojas como también por lógica) que las dos cosas que pretendía este coloquio han podido cumplirse en gran parte. La necesidad de una distinción entre la literatura urbana europea y la extra-europea parece indiscutible, pero no en forma de una dicotomía belicosa, sino en referencia a las diferentes definiciones de función. Al mismo tiempo hemos reconocido la eminente importancia del marco referencial procedente de Europa. No sólo los europeos, sino también los latinoamericanos, africanos y asiáticos se refieren de manera directa o indirecta ininterrumpidamente a tradiciones europeas de descripción, de agrupamiento y de juicio, y a conceptos de arte europeos. La conjura del apocalipsis ante la visión de ciudades latinoamericanas sólo puede tener sentido si tenemos ante nosotros la imagen ideal de las ciudades europeas: limpias, seguras, ordenadas, sin basura, sin luchas callejeras y sin miseria visible. De esta manera, lo extraño se califica de distanciamiento de los estereotipos europeos, de alejamiento de normas fijas de París, Londres, Madrid, Roma, Berlín. Incluso la danza expresiva africana del Dakar de Germaine Acogny nos fue presentada mediante una referencia al ballet de Maurice Béjart. Y si nosotros, como romanistas, no nos hubiésemos limitado sólo a ciudades de las antiguas colonias románicas y hubiéramos invitado a escritores de Calcuta, la literatura urbana bengalí nos habría sido descrita y sistematizada en una tradición científico-literaria europea, probablemente en inglés. Un autor de Egipto nos hubiese aclarado por qué tiene que escribir un texto en prosa y una novela cuando quiere tratar el tema "Cairo". Investigar la literatura urbana extra-europea sin referencias a Europa sería a-histórico, estaría más allá de toda intertextualidad, y sería una violación del deseo expreso de los autores y consumidores de arte respectivos. El problema que los europeos tenemos con este método de aproximación necesario y en cierto modo eurocéntrico, a mi parecer no radica en que no corresponde al tema de investigación, sino en que nosotros mismos ya no estamos de acuerdo con nuestros modelos históricos. Nos irrita el hecho de que partes de nuestra cultura sobrevivan y hasta florezcan "independientemente" en otros continentes. Percibimos en nosotros la incompetencia y la impotencia de conciliar aquello que sucede fuera de Europa con nuestros convencimientos actuales sin poner el peligro con ello nuestro usurpado papel de eternos

vanguardistas del espíritu humano. Hablamos tanto de discursos - cómo son, qué contienen, qué pretenden - porque ya no somos capaces de desarrollar un discurso del mundo (el nuestro y el de los demás o tal vez el "único") que sea aceptado en todas partes, que sea completamente adecuado. Quizás sería realmente una solución parcial aceptable, como fue propuesto en la sección de "São Paulo", formular una teoría del Caos precisamente en relación a la literatura urbana. Al parecer en el presente el mundo nos parece nada menos que un Caos. Tras la literatura debería reaccionar también la crítica literaria. Esto no significa que nuestro mundo sea más caótico que antes - con toda seguridad en el futuro volverá a haber personas que creerán comprenderlo perfectamente -, pero en las proverbiales épocas de conciencia de crisis existe la oportunidad de formular con mayor exactitud nuestra sensación de incompreensión, a ser posible de manera tan bella y convincente como si se tratara de ficción novelesca. Los editores de la publicación sobre este coloquio se esmerarán en otorgar a nuestras deliberaciones, nuestros argumentos y nuestras discusiones una verosimilitud de la que todos los participantes sabemos que no la hemos alcanzado.





## **TEILNEHMERLISTE**

### **Sektion MEXIKO-STADT**

**Leiter:**

Karl Hölz (Trier)

**Vortragender:**

Carlos Monsiváis (México)

**Experten:**

Vittoria Borsó (Heidelberg)

Margo Glantz (México)

Claro D'Lugo (Worcester)

Klaus Meyer-Minnemann (Hamburg)

### **[Sektion MANILA]**

**Leiterin:**

Ursula Daus

**Vortragende:**

[Nick Joaquin (Manila)]

[Francisco Sionil José (Manila)]

### **Sektion BUENOS AIRES**

**Leiter:**

Dieter Reichardt (Hamburg)

**Vortragender:**

David Viñas (Buenos Aires)

**Experte:**

Dalmiro Sáenz (Buenos Aires)

### **Sektion SÃO PAULO**

**Leiter:**

Ronald Daus (Berlin)

**Vortragender:**

[Ivan Ângelo (São Paulo)]

**Experten:**

Thiago de Oliveira Lima (São Paulo/Berlin)

Henry Thorau (Berlin)

### **Sektion LUANDA**

#### **Leiter:**

Gerhard Schmalbruch (Maputo)

#### **Vortragender:**

Uanhenga Xitu (Luanda)

#### **Experte:**

Manuel Negwer (Berlin)

### **Sektion LIMA**

#### **Leiter:**

Horst Nitschak (Lima)

#### **Vortragender:**

Oswaldo Carpio (Lima)

#### **Experte:**

Ricardo Vergara Belaúnda (Brüssel)

### **Sektion LA HABANA**

#### **Leiter:**

Hans-Otto Dill (Berlin)

#### **Vortragender:**

Gustavo Eguren (La Habana)

### **Sektion DAKAR**

#### **Leiter:**

Karsten Garscha (Frankfurt/Main)

#### **Vortragende:**

Germaine Acogny (Dakar)

#### **Experten:**

Pierre Haffner (Straßburg)

Karl-Heinz Thalmann (München)







